TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE
VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT
UND STILKRITIK

Jahrgang IV Heft 2

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT UND STILKRITIK

HERAUSGEBER:

Theophil Spoerri und Emil Staiger

SCHRIFTLEITUNG

Gerda Zeltner-Neukomm, Plattenstrasse 78, Zürich 7

Inhalt des 2. Heftes IV. Jahrgang

JULI 1946

Seite	73	*Der Philologe, das Absolute und die Form*	Theophil Spoerri
„	81	*Der Tristan Gottfrieds von Strassburg*	Max Wehrli
„	118	*Zu einem Satz von André Gide*	Jakob Hofstetter
„	131	*Paesaggi manzoniani*	Diego Valeri
„	135	*Claude-Louis Estève*	Theophil Spoerri
„	142	*Freundesgabe für E. Korrodi*	Fritz Meyer
„	149	*Glossen*	

Die Mitarbeiter dieses Heftes: Jakob Hofstetter, Zürich; Fritz Meyer, Paris; Elisabeth Spoerri, Kilchberg-Zch.; Theophil Spoerri, Universität Zürich; Kurt Sulger, Paris; Diego Valeri, Venezia; Max Wehrli, Universität Zürich.

Preis des Jahrgangs (4 Hefte) Fr. 10.—, des Einzelheftes Fr. 3.—.

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

DER PHILOLOGE, DAS ABSOLUTE UND DIE FORM

Von Theophil Spoerri.

Der Philolog ist scheinbar unter allen Vertretern der Wissenschaft in der misslichsten Lage. Wie der Name sagt, ist er einer, der das Wort liebt, vornehmlich das schöne Wort, die Poesie. Während die andern dazu da sind, *Wahrheit* zu erforschen, die sich mit dem *Verstand* feststellen lässt, ist des Philologen Beruf, mit dem Gefühl, mit dem ahnenden Geist *Schönheit* zu erfassen. Das heisst, dass er zum Wahren nur in einem indirekten, gebrochenen Verhältnis steht, dass er das Leben nur am farbigen Abglanz hat. Die andern können direkt von der Wahrheit und von den Dingen reden. Der Theologe steigt wie Moses vom Berge Sinai herunter, wo er mit Gott von Angesicht zu Angesicht gesprochen hat. Der Jurist sieht durch die Löcher im Notdach des positiven Rechts direkt in den blauen Himmel des ewigen Naturrechts. Der Philosoph hat die Möglichkeit durch einen dialektischen Handgriff den Kopf aus der Schlinge der Relativität zu ziehen und direkte Aussagen über das Absolute zu machen. Der Naturwissenschafter hat direkt mit dem Baum, mit der Tanne, mit der Palme zu tun. Der Philologe kennt nur den Baum Verhaerens, Valérys, Claudels, ihm ist nur die Fichte Heines vertraut, die fern im Norden von der südlichen Palme träumt. Der Mediziner, der Philosoph, der systematische Theologe wissen, was «Liebe» ist, der eine spricht von «hormonbedingtem Irresein», der andere vom «himmlischen Eros», der dritte von der «göttlichen Caritas». Der Philologe kennt nur die Liebe Dantes zu Beatrice, oder die Liebe des Barons Hulot zu Madame Marneffe, wenn man das noch Liebe nennen will.

Wenn also für den Forscher die Wirklichkeit immerhin durch die Sinne gebrochen nur als Phänomen erscheint, so hat es der Philologe mit Erscheinungen von Erscheinungen zu tun. Ja, man muss von einer dreifachen Brechung sprechen, denn nicht nur erscheint ihm der Baum, die Liebe durch das Medium des Dichters, sondern noch durch das Medium des eigenen Geistes. Noch heute streiten sich die

Kommentatoren über die Bedeutung von Goethes Mondlied und über die Frage, ob Dantes Beatrice ein leibhaftes Florentinermädchen oder die verkörperte Theologie darstelle. Wir haben es also mit Erscheinungen von Erscheinungen von Erscheinungen zu tun.

Wie soll man da zu direkten, allgemeingültigen, absoluten Aussagen kommen? Gibt es ein Mass für das Schöne? Waren sich nicht schon die Lateiner darüber einig, dass «de gustibus non disputandum est?» Nun muss zuerst betont werden, dass es gesund ist, sich an dem krassen Beispiel des Philologen zum Bewusstsein zu führen, was das ist, bis über die Ohren hinaus im Relativen zu stecken. Der Philologe weiss, dass er nicht um einen Millimeter aus der Haut fahren kann, dass sogar sein sonnenhaftes Auge auch nur ein Stück Menschenhaut und keine offene Stelle zur Welt hin ist, dass er also nie zum Relativen hinaus kommen wird.

Wenn das unerschütterlich feststeht, dann darf man auch ein Weiteres sagen. Allerdings darf jetzt kein Saltomortale ins Absolute kommen; unverrückt bleibt der Satz bestehen, dass wir das Leben nur am farbigen Abglanz haben. Aber innerhalb des Satzes können die Akzente verschoben werden: am farbigen Abglanz *haben* wir das Leben — *das Leben!* Und das ist vielleicht mehr, als wenn wir es direkt und chemisch rein im luftleeren Raum des Absoluten hätten. Denn nun können wir auf die Jagd gehen — und zwar *hier*, in *dieser* Welt. In jedem Wassertropfen können wir, wenn auch gebrochen, das Licht erblicken. Nichts braucht beiseite geschoben zu werden, alles nehmen wir ernst. Alles was im Raume lebt, was die Zeiten an den Tag bringen, ist Gefäss des Lebens. Jede Erscheinung birgt ihr Geheimnis.

Auf dieser Jagd sind die Philologen nicht nur nicht benachteiligt, wie es anfänglich schien, sondern im Gegenteil besonders begünstigt. Denn sie haben es nicht mit irgendeinem *Abklatsch*, sondern mit dem *Abglanz* des Lebens zu tun, mit leuchtenden Erscheinungen, die das Produkt eines schöpferischen Prozesses, einer Verwandlung, einer Transfiguration sind. Strahlende Bilder treten uns entgegen. Und gerade das *Bildhafte*, das, was man die «Form» nennt, ist es, welches das Geheimnis des Absoluten uns näher bringt.

Was ist Form? Form ist Harmonie, Proportion, Einheit in der Mannigfaltigkeit, Einklang von Innerem und Äusserem, von Wesen und Erscheinung, mit einem Wort: Ganzheit.

Was Jakob Burckhardt im *Cicerone* von Tizian sagt, gibt ganz genau das Geheimnis aller Form wieder:

> «Der göttliche Zug in Tizian besteht darin, dass er den Dingen und Menschen diejenige Harmonie des Daseins anfühlt, welche in ihnen nach Anlage ihres Wesens sein sollte, oder noch getrübt und unkenntlich in ihnen lebt; was in der Wirklichkeit zerfallen, zerstreut, bedingt ist, das stellt er als ganz, glückselig und frei dar.»

In dieser klassischen Formel tritt uns ein besonders aufschlussreicher Aspekt des Wortpaars «absolut-relativ» entgegen: «zerfallen, zerstreut, bedingt», das ist das Relative, «ganz, glückselig und frei», das ist das Absolute. Absolut ist identisch mit Totalität, relativ mit Teilbeziehung. «Alles ist relativ» bedeutet also nicht, dass es kein Absolutes gibt, im Gegenteil: das «Alles» in diesem Satz ist gerade das Absolute. Das Ganze ist absolut, weil es alle Beziehung in sich trägt.

Wir sind mit dieser Deutung schon ein wenig über die Formulierung Jakob Burckhardts hinausgegangen. Er spricht von den Dingen und Menschen, als ob sie allein auf der Welt wären und als ob es nur darauf ankäme, dass die Ganzheit, die in ihnen «nach Anlage ihres Wesens» sein sollte, innerhalb ihrer selbst zur Entfaltung komme. Das ist sehr individualistisch gedacht. Es ist klar, dass die Welt nicht ein Mosaik von für sich allein harmonisch seienden Einzelganzheiten sein kann, sondern dass es Harmonie und Ganzheit nur gibt, wenn die Einzelnen unter sich und zum Ganzen in Einklang kommen. Das Einzelne kommt zu sich selber, indem es seinen ganz besonderen Platz im Ganzen und im Verhältnis zu den andern ausfüllt, den nur es und kein anderes ausfüllen kann; die Harmonie des Ganzen kommt nur in dem Mass zustande, als jedes Einzelne seinen Ton findet und seinen Einsatz leistet. Das heisst mit andern Worten, dass jedes Einzelne zu den andern und zum Ganzen im Verhältnis der *Ergänzung* steht. Das heisst nun aber, dass «relativ»

einen *positiven, aktiven* Sinn bekommen hat, relativ heisst: in lebendiger Beziehung zu den andern und zum Ganzen stehen, aus diesem Zusammenhang leben, an diesem Zusammenhang tätig, aufbauend Anteil nehmen.

Dieser Zusammenhang kann aber nicht vom Einzelnen aus geschaffen werden. Sobald die Beziehungen bloss von den Einzelnen ausgehen, vom Einzelnen direkt zum Einzelnen, entsteht ein wirres Netz von sich kreuzenden Verknüpfungen. Da und dort bilden sich um mächtige Einzelzellen grössere Beziehungskomplexe. Daraus ergeben sich aber nur konkurrierende, pseudototale, d. h. totalitäre Einzelgespinste innerhalb einer ungeheuren Verfilzung von ins Leere verlaufenden Relationen.

Ein durchgreifender Zusammenhang kann nur geschaffen werden von einem Beziehungspunkt ausserhalb der Einzelbeziehungen. Dieser absolute Beziehungspunkt tritt aber nie in Erscheinung, doch treten inmitten des sichtbaren Beziehungswirrwars einzelne Linienzüge hervor, die über sich hinausweisen und die Ahnung wecken von einem umfassenden Zusammenhang, der nie voll verwirklicht wird, aber doch unendlich wirklicher ist, als alle direkt erreichte Wirklichkeit. So erscheint dann das Einzelne als relativ zum Ganzen hin und vom Ganzen her, es ist umfangen vom Ganzen und zeugt vom Ganzen.

Und gerade das ist die besondere Funktion des Kunstwerks. Es ist der Apparat, der uns innerhalb des Relativen auf das Absolute einstellt, der die Teilbeziehungen so ordnet, dass sie auf das Ganze hinweisen. Der Künstler sieht in irgendeiner Erscheinung etwas durchschimmern vom Glanz des vollen Lebens, des reinen Seins, und nun arbeitet er sich, so weit er kann, zu diesem Schimmer hindurch, indem er die Dinge entwirrt, bis sie so offen daliegen, dass der Blick zum Ganzen hin freigegeben ist. So kann nun auch der Mitmensch an diesem Kunstwerk das durchschimmernde Leben sehen und sich reiner auf das Ganze einstellen.

Ganzheitsstruktur im Raum heisst Gestalt oder Bild, Ganzheitsstruktur in der Zeit heisst Rhythmus, Ganzheitsstruktur in der menschlichen Beziehung heisst Liebe. Gestalt, Rhythmus, Liebe sind Leib, Seele und Geist des Kunstwerks.

Form ist also nicht etwas an sich Seiendes, sondern etwas Hinweisendes. Sie ist nicht in sich geschlossen, sondern eröffnend. Sie ist nicht ein Festes und Fertiges, sondern ein Werden, ein Geschehen, — wie Valéry in einleuchtender Formulierung sagt: «ces paroles nous intiment de *devenir*, bien plus qu'elles nous excitent à *comprendre*» — «diese Worte fordern uns auf zu *werden*, viel mehr als dass sie uns zum Verstehen reizen.»

Wir sind nun auch darin über Jakob Burckhardt hinausgegangen, dass wir das Aktive in der Formwerdung stärker hervorhoben. Das was «nach Anlage ihres Wesens» in den Dingen und Menschen sein sollte, kann nichts anderes sein als etwas, das nach Verwirklichung ruft. Es ist das, wozu der Mensch berufen ist. Vom Absoluten, vom Ganzen her geht dieser Ruf an den Einzelnen. Er hat darauf zu antworten. Es ist ein Ruf, nicht ein Zwang. Ich kann mich dem Ruf versagen und meine Berufung nicht erfüllen. *Alles spielt in der Sphäre der Entscheidung, der Freiheit, des Persönlichen.* Ich bin nicht, was ich bin, *nur* durch den Zwang der Natur oder des Schicksals, sondern auch und vornehmlich dadurch, dass ich mich entscheide, der zu sein, als welcher ich zu sein berufen bin, und all mein Tun fliesst, wenn es mein menschliches und persönliches Tun ist, aus dieser Grundentscheidung des Seins. Wenn aber meine Antwort und Verantwortung eine persönliche ist, so kann auch der Ruf nicht anders als persönlich sein. So erfährt es auch derjenige, dem solches zustösst: das Absolute tritt ihm persönlich entgegen. Jakob Burckhardt spricht von einem «göttlichen Zug». Der Künstler erlebt seine Eingebung als etwas, das ihm von einem göttlichen Wesen offenbart wird.

Allerdings gibt es auch hier kein direktes Sich-Offenbaren des Absoluten. Es begegnet dem Aufgeschlossenen immer nur in der Erscheinung, durch die Dinge der Welt und die Menschen hindurch. Ja, es tritt ihm oft als ein Mangel, nicht als eine Erfüllung entgegen. Gerade dadurch, dass das Relative als bloss Relatives, als Stückwerk erscheint, zeugt es vom Absoluten und vom Ganzen. Es gibt darum kein mysteriöses Organ, auch keine höhere Instanz, die das Absolute im Relativen fassen und feststellen können. Die Begegnung geschieht

im Relativen durch die persönliche Antwort auf den Ruf des Absoluten.

Der Künstler aber empfindet seinen Auftrag als absolute Forderung. Er weiss, dass es um sein Höchstes geht, das einzig Notwendige, dem alles geopfert werden muss. Sogar ein Skeptiker wie Marcel Proust, dessen Romane die äusserste Zersetzung der Person darstellen, greift, wenn er vom Künstler spricht, zu den höchsten religiösen Begriffen.

> «Es lässt sich», sagt er beim Tod des Schriftstellers Bergotte, «aus unsern jetzigen Lebensumständen kein triftiger Grund ableiten . . ., um dessentwillen ein Künstler sich genötigt glauben sollte, zwanzig mal das gleiche Bruchstück wieder anzufangen, ein Bruchstück, dessen Berühmtheit für seinen wurmzerfressenen Leib höchst belanglos sein würde, wie jenes gelbe Mäuerchen, das ein für immer unbekannter, kaum mehr unter dem Namen Vermeer identifizierter Künstler mit so viel Kunst und Fleiss gemalt hat. Alle diese Verpflichtungen, die ihre Sanktion nicht in diesem gegenwärtigen Leben finden, scheinen von einer andern Welt her zu kommen, von einer Welt, die gegründet ist auf Güte, Gewissenhaftigkeit und Aufopferung, einer Welt, die von dieser völlig verschieden ist, aus der heraustretend wir zu dieser Erde geboren werden, bis dass wir vielleicht dorthin zurückkehren, um wieder unter der Herrschaft dieser Gesetze zu leben, denen wir gehorchten, weil wir sie in uns vorfanden, ohne jedoch zu wissen, wer sie in unsere Herzen eingegraben hatte . . . So dass der Gedanke, dass Bergotte nicht für ewig tot war, nicht aller Wahrscheinlichkeit entbehrt.»

Wer feine Ohren hat, konnte an diesem Text heraushören, wie behutsam der Dichter vom Absoluten spricht. Denn der echte Künstler weiss, dass er das Ganze nur im Stückwerk, das Absolute nur im Relativen darstellt. Julien Sorel blutet nur auf dem Papier, die edlen Frauen Bodmers lächeln nur im farbigen Kalk, der Mondschein Beethovens schimmert nur auf den weissen Tasten des Klaviers. Das Wort der Poesie hat vom Absoluten *in Worten* zu zeugen; *das Wort bleibt Wort.* Wo das Wort wirklich Fleisch wird, da ent-

steht keine Poesie, sondern in viel Not und Mühsal menschliche Geschichte.

Doch muss nun etwas nachgeholt werden. Wir taten am Anfang, als ob die Philologen in einer besonders misslichen Lage gegenüber den andern wissenschaftlichen Disziplinen wären. In Wirklichkeit sind alle gleich bös dran. Alle haben nur mit der Erscheinung, niemand hat mit dem Absoluten direkt zu tun. Sogar das $1 + 1 = 2$ gilt nur in einem bestimmten Bereich und ist schon in einer Freundschaft nicht mehr wahr. Der Naturwissenschafter kommt immer mit einer bestimmten Voraussetzung an den Gegenstand heran, er ist wie einer, der im Zug sitzt und erstaunt ist darüber, dass alle Barrieren, an denen er vorbeifährt, geschlossen sind. Und wenn wir gerade zum Höchsten greifen, so ist auch der Theologe nicht in einer besseren Lage, wenn man dem grössten Theologen aller Zeiten trauen kann, der gesagt hat:

> «Denn unser Wissen ist Stückwerk, und unser Weissagen ist Stückwerk. Wenn aber kommen wird das Vollkommene, so wird das Stückwerk aufhören . . . Wir sehen jetzt durch einen Spiegel in einem dunkeln Wort, dann aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich's stückweise, dann aber werde ich erkennen, gleich wie ich erkannt bin.»

Aber nicht nur in der Beschränkung aufs Relative sind alle gleich, sondern auch im Streben nach Totalität. Was wir im Gebiet des Schönen als die Erscheinungsform des Absoluten erkannt haben, gilt auch für alle andern Gebiete. «Das Absolute ist das Ganze», heisst theologisch: «Gott ist die Liebe». Und auf dem Gebiet der Erkenntnis heisst es: «Wie sind synthetische Urteile a priori möglich?»

Wir sind alle in der gleichen dialektischen Zange und unser aller Gefahr ist, dass wir herausschlüpfen und dann entweder ins Absolute oder Relative abgleiten. Die grösste Versuchung des Menschen ist die Versuchung des Absoluten: dass der Teil das Ganze *sein* will — die Grundsünde des Hochmuts —, dass der Teil das Ganze *haben* will, — die andere Grundsünde der Begehrlichkeit —, beide wachsend aus der totalitären Ursünde des Gott-gleich-sein-Wollens. Doch eben so gefährlich ist das Hängenbleiben im blossen Relativismus. Unser Leben bleibt ein Haben im Nicht-Haben, ein

Sein im Nicht-Sein. Wir haben das Absolute nur im Relativen; das Relative lebt aber nur von seiner Beziehung zum Absoluten. So können wir froh sein für das, was wir haben, und demütig in bezug auf das, was wir nicht sind. Vor allem bewirkt die dialektische Umklammerung der unvereinbaren Gegensätze, dass wir immer in Bewegung bleiben. Wir fahren uns nicht fest, weder in der Verstiegenheit des Absolutismus, noch in der Beschränktheit des Relativismus. Der Glanz, der vom Absoluten her auf unsere Bedingtheit fällt, gibt uns frischen Mut zur Arbeit, zu ewig neuen Entdeckungen, er hilft uns über die toten Punkte weg und macht es vielleicht doch möglich, dass sich in aller Gebrochenheit unseres Lebens etwas von dem verwirklicht, das «nach Anlage unseres Wesens» in uns sein sollte.

DER TRISTAN GOTTFRIEDS VON STRASSBURG

Von Max Wehrli.

> Wie gedachte er dann der Troubadours, die nichts mehr fürchteten als erhört zu sein. Rilke.

1. Der Held.

Wie alle andern Ritterromane malt auch der *Tristan* das strahlende Vorbild eines *ritterlichen Lebens.* Auch er ist ein Stück jenes idealen Teppichs, mit dem die kahlen Wände der ritterlichen Burgen geschmückt sind, Traum zugleich und Lesebuch ritterlicher Selbsterziehung. Der Held Tristan ist zunächst ein Krieger: der Sieger im Kampf mit dem gewaltigen fremden Ritter Morolt, der Drachentöter auf Irland, der Held einer langen Reihe von weiteren Waffentaten, der noch in der grossen Herzensnot um die Geliebte glaubt:

> daz er ir möhte genesen,
> daz müese an ritterschefte wesen. (18441)

Mehr noch ist Tristan ein Vorbild ritterlicher Haltung im gesellschaftlichen und sittlichen Bereich: der vollendete Kavalier am Hof seines Oheims, des Königs Marke, der Liebling der höfischen Gesellschaft, der alle «Höflichkeiten» beherrscht, schön, tapfer, gewandt, uneigennützig. Eine Gewichtsverschiebung von den kriegerisch-ritterlichen auf diese im engern Sinne höfischen Werte ist unverkennbar, vom Preis der ritterlichen «Leistung» auf den Preis der Schönheit eines an sich vollendeten Daseins, das an sich «saelde» ausstrahlt, in den Tugenden der Maße und der Treue Gut und Ehre verwaltet vor Gott und den Menschen. Die Schilderung blosser Waffenkämpfe interessiert Gottfried wenig, und er schenkt sich einmal diesen Pflichtteil des ritterlichen Unterhaltungsdichters mit den summarischen Worten:

> ine mag ir bûhurdieren
> niht allez becroieren. (5061)

Noch stärker von der herkömmlichen Heldentypik weicht es ab, wenn Tristan nun dazu ein Meister von Fähigkeiten ist, die ein Wolfram — ernst oder ironisch — zum Teil verachtet. Schon als Kind ist er Meister im Lesen und Schreiben,

im Schachspiel und in der Musik verschiedenster Instrumente, in der modisch-waidgerechten Jagd, in fremden Sprachen und selbsterworbener Kenntnis fremder Länder. Dank solchen Fähigkeiten wird Tristan in der Gestalt des Spielmanns Tantris Hofmeister der irischen Prinzessin Isôt und zugleich Lehrer von Gottfrieds Lesern und Hörern. Dennoch weicht dieses Bild vielleicht in Reichtum und Raffinement, nicht aber prinzipiell von den allgemein gültigen Idealen der hochhöfischen Zeit ab.

Aber wie widerspruchsvoll berührt nun das Schicksal dieses Helden, der in solchem Masse den Traum eines vollendeten, «saeligen» Daseins verkörpert! Denn in einem von Stufe zu Stufe — sinkenden oder steigenden? — Lebenslauf erschüttert er mit der Liebe zur blonden Isôt die Grundlagen gerade dieser höfischen Welt und durchbricht all ihre Schranken. Ein dreifacher Treubruch an Isôts Gatten, dem König Marke, der zugleich Tristans Oheim und Lehnsherr ist, eine lange Reihe von lügnerischen und betrügerischen Abenteuern, die zur Flucht mit der Geliebten in die Einsamkeit des Waldes führen, d. h. zum Verlassen der allein menschenmöglichen «Welt», ein erschlichenes Gottesurteil und schliesslich der Verrat an der Geliebten selbst durch Tristans Heirat mit einer zweiten Isôt, Isôt mit den wîzen handen, Prinzessin von Arundêle, all das führt zu dem traurigen Ende der Liebenden an gebrochenem Herzen. Aus der Welt ritterlicher mâze und Schönheit entfaltet sich ein tödliches Geschehen, wobei die Sympathie des Dichters ausdrücklich bei den Hauptfiguren bleibt, während die Vertreter der höfischen Gesellschaft (vor allem König Marke), für die das Werk doch gedichtet ist, sukzessive ins Unrecht gesetzt werden, und wobei die Ideale mâze, triuwe, sælde, êre unvermerkt einen neuen Sinn erhalten.

So ist der Sinn dieses Romans doppelt fraglich: was will er, was für ein Abenteuer ist sein Thema — und wie steht er zur ritterlichen Humanität des Hochmittelalters.[1]

[1] Die Frage ist durch die Publikationen de Boors und Schwieterings neu gestellt worden; das mag auch den folgenden Versuch rechtfertigen, unter allgemeineren Gesichtspunkten die wichtigsten Probleme der Tristandeutung (unter Ausschluss der Sagengeschichte) neu zu skizzieren.

2. Formkunst.

«Schönheit» im Sinn reicher und doch massvoll-leichter Formvollendung ist das Stilideal, das auch Gottfrieds Erzählkunst bestimmt. Der schmeichelnde *Wohllaut* des Wortes, die «süsse» Sprache ritterlicher Dichtung erreicht mit Gottfried ihren Höhepunkt. In verschiedenen Formen von Allitteration und Binnenreim wiederholen und begegnen sich die Laute und bilden durch ihre Abfolge melodische Reihen. Sei es, dass eine inhaltlich wichtige Stelle der Erzählung durch besonders kunstvollen Lautschmuck hervorgehoben wird, sei es, dass der Vortrag des Dichters sich zu einer Sentenz verdichtet, die zu den lautlichen Werten auch noch die kunstvolle *Gedankenführung* rhetorischer Figuren (Antithese, Anapher) zeigt:

swem nie von liebe leit geschach,
dem geschach ouch liep von liebe nie.
liep unde leit diu wâren ie
an minnen ungescheiden. (204)

Der epische Kurzvers nimmt bei Gottfried vorwiegend alternierenden Rhythmus an, ohne doch in ein mechanisches Auf und Ab zu verfallen; der stark willensmässige, dynamische Rhythmus, wie ihn noch Wolfram zeigt, weicht einem gefälligeren Fluss, der einen mühelosen Einklang des natürlichen Satzes mit dem Gang des Verses und Reimes zeigt. Enjambement und Reimbrechung, Wechsel stumpfer und klingender Reime, Wahl der Reimworte — alle Mittel sind überlegen eingesetzt und dienen massvoll dem dichterischen Ganzen.

Über vorwiegend akustische Reize hinaus zielen die Figuren der Wortwiederholung und Variation, wobei die verschiedenen Bedeutungen der selben Lautgestalt oder die verschiedenen Lautgestalten der selben Bedeutung entwickelt werden können:

und kuste in hundert tusent stunt
in einer kleinen stunde

bzw. si beredeten unde besageten,
si betrûreten unde beklageten.

Das kann durch Doppelung des Reims und Häufung des Wortes ins Verspielte gesteigert werden:

owê der ougenweide,
dâ man nâch leidem leide
mit leiderem leide
siht leider ougenweide!

Die Wiederholung erfolgt nicht gleichlaufend, sondern symmetrisch (204 f. oben) und erhält dadurch eine innere Bewegung, d. h. ein dialektisches Fortführen des Gedankens oder doch eine dialektische Auflösung eines zunächst eindeutigen Begriffs. Es sei hier nur einmal das Phänomen notiert am klassischen Beispiel aus dem Prolog:

Der werlde und disem lebene
enkumt mîn rede niht ebene:
ir leben und mînez zweient sich.
ein ander werlt die meine ich,
diu samet in eime herzen treit
ir süeze sûr, ir liebez leit,
ir herzeliep, ir senede nôt,
ir liebez leben, ir leiden tôt,
ir lieben tôt, ir leidez leben:
d e m lebene sî mîn leben ergeben,
d e r werlt wil ich gewerldet wesen,
mit ir verderben oder genesen.

Das sind nun Künste, die nicht mehr im Bereich des Rhetorisch-Dekorativen verharren. Sie durchziehen das ganze Werk von der Wort- und Satzform bis zur Komposition und ideellen Entwicklung. Die Doppelung von *Motiven* spielt in der gesamten Mythenentwicklung eine entscheidende Rolle, bei der Entwicklung des Tristanstoffs wurde aber dieser technische Kunstgriff, wie Witte gezeigt hat, entscheidend und greift nun tief in den Sinn des Ganzen ein. Wir werden sie am Beispiel der Gestalt der «Isôt mit den wîzen handen» berühren. Das Vorbild zu seinem variierenden und diskutierenden Stil fand Gottfried schon bei Thomas von Britannien, seiner Vorlage, nur hat er es offensichtlich weit übertroffen, vor allem, was die dialektische Gedankenführung betrifft. Die Schaffung und Auflösung von Antithesen, die mit Vor-

liebe durch Stichworte wie «beide» verklammert werden, hat er mit Virtuosität und Leidenschaft durchgeführt und oft auf längere Strecken mathematisch genaue Symmetrien eingebaut. (Vgl. Scholte und Scharschuch.) Wie stark die mittellateinische Schulpoetik eingewirkt hat, hat sich ebenfalls nachweisen lassen.

So spielerisch hier manches anmutet, die Sprachkunst Gottfrieds wird doch niemals leeres Wortgeklingel oder gar Schwulst. So musikalisch und dekorativ sie ist, so ist sie immer von einer eigenartigen und hohen Präzision geführt. Mag man sie künstlich und intellektuell nennen, sie wird weder geschwätzig noch bohrend. Auch der Gedankenlauf ist niemals wie bei Wolfram «krumb», wo der Leser immer wieder vor überraschende Hindernisse gestellt wird, sondern «klâr» und «sleht». Es ist jenes Ideal der «kristallînen wörtelîn», das er vor allem am Vorbild Hartmanns von Aue in der berühmten literarhistorischen Stelle des *Tristan* ausdrücklich entwickelt hat. (Zum Stil vgl. Sawicki und Scharschuch).

Der Verdacht, solch hochformale Kunst sei nur möglich auf Kosten inhaltlicher Fülle und sachlicher Unmittelbarkeit, bestätigt sich nur zum Teil. Gottfrieds Erzählung ist trotz ihres lyrisch-dekorativen Einschlages durchaus nicht blass, sondern sie zeigt eine äusserst genaue Optik der Dinge. Ein Beispiel für viele, die Schilderungen einer menschlichen Gebärde (Blanscheflur vernimmt die Verwundung ihres Geliebten):

ir ougen überwielen,
die heizen trehene vielen
gedîhteclîche und ange
über ir vil liehtiu wange,
flêhlîche sî die vür sich hielt:
ir hende sî zesamene vielt,
ach mînes lîbes! sî dô sprach,
ach, sprach si, mînes lîbes, ach,
ach herzeliebiu meisterîn . . . (1207)

Dennoch: bei aller Genauigkeit, aller Plastik, allem Ebenmass der Schilderung (und gerade wegen des Achtens auf dieses Ebenmass) finden wir bei Gottfried niemals jene Ge-

genwart epischer Wirklichkeit, die uns immer wieder bei Wolfram, viel mehr noch im *Nibelungenlied* gefangennimmt. (Man vergleiche da etwa den Harfner Tristan (3547) mit dem kühnen Fiedler im *Nibelungenlied* (1835)).

Der epischen Erzählung gegenüber ist Gottfrieds Vorgehen *deskriptiv.* Er ist näher und ausschliesslicher vor dem Gegenstand und bleibt ihm doch gegenüber. Es entsteht die Gefahr, dass die Erzählung in Genrebilder virtuoser Detailmalerei zerfällt, die mit der Symmetrie und dem Glanz der Worte den Hörer und seinen Schönheitssinn bezaubert, ohne ihn aber aufgehen zu lassen im epischen Geschehen. Die Sensation verschiebt sich von den Sachen auf die Worte. So ist mit Recht immer wieder bemerkt worden, dass Gottfrieds Stil trotz aller betörender Mittel einer musikalischen Sprache und einer optischen Präzision und trotz aller Leidenschaftlichkeit seines Themas merkwürdig unsinnlich sei. Die Wahl der *Metaphern* — ein guter Prüfstein — ist nicht originell, sondern lateinischen Vorbildern verpflichtet. Gottfried bedeutet hierin den Gipfel ritterlicher Erzählkunst, wie sie von Veldeke und Hartmann inauguriert wurde. Die Erzählung erstrebt nicht episch eine selbstverständliche Vergegenwärtigung des Geschehens, sondern sie stellt in ihren Deskriptionen Bilder auf, sie lässt die Handlung an wichtigen Stellen anhalten, um sie mit eingelegten Musterbeschreibungen, Monologen, sententiösen Passagen wie mit Arien zu durchsetzen. Dadurch wird die individuelle, zufällige Handlung ins Reich des Typischen erhoben, auf die Ebene zeitloser Repräsentation: Schönheit ist vorbildlich dauernde Form. Nicht der Fluss der Zeit, der stehende Raum soll das Geschehen umschliessen. Jede höfische Kunst drängt ins Statisch-Repräsentative, Gottfried gelangt mit seinem «durchvärwen und durchzieren» ins Dekorativ-Ornamentale. Die nächste Stufe ist dann die Manier des spätmittelalterlichen geblümten Stils.

Jedenfalls verfolgen wir allenthalben, wie die Kunst Gottfrieds Gefahr läuft, nicht mehr über den Kreis ihrer eigenen Mittel hinauszukommen. Die Sprache gewinnt an ornamentalem Wert, an geschmeidiger Form in Lauten, Rhythmen, Worten und Sätzen; Satz, Vers und Komposition werden klarer, präziser, spiritueller, mathematischer. Aber es fehlt bei

aller Schärfe des optischen Zugriffs die Kraft der dichterischen Evokation. Man wohnt dem erregenden Schauspiel bei, wie die Einheit von Form und Gehalt, Wort und Sinn sich löst und auseinandertritt, offenbar als Folge eines geheimen Wirklichkeitsverlusts. Aber es handelt sich nun nicht nur um einen passiven Vorgang, sonst wäre Gottfrieds *Tristan* bloss ein Dokument des Zerfalls oder der Entartung. Er offenbart sich zugleich als ein dichterisches Abenteuer, das zu den kühnsten in der deutschen Literatur zu zählen ist. Denn die «rokokohafte Helle» dieser Welt überblendet ja einen Hintergrund, in welchem ein düster-leidenschaftliches Drama spielt, und es ist zweifellos die selbe Kraft, die jene Ornamentik entwickelt und die dieses innere Geschehen vorantreibt. Der geheime Zusammenhang, die gemeinsame aktive Kraft lässt sich auf verschiedenen Wegen erkennen, am deutlichsten wohl zunächst in jener vielberufenen, schon von Thomas vorbereiteten, dialektischen Methode Gottfrieds, die unmittelbar aus dem Bereich des Formenspiels ins innere Geschehen hinabwirkt.

3. Dialektik von Begriffen und Gefühlen.

Die oben zitierte Prologpartie schlingt mit ihren spielerischen Wiederholungen und Antithesen die Begriffe süss und sauer, lieb und leid und schliesslich Leben und Tod so durcheinander und verbindet sie derart je mit ihrem widersprechenden Attribut, dass sie ihre Eindeutigkeit völlig verlieren. Ja die Fähigkeit, diese Auflösung zu vollziehen, die Widersprüche als geheimnisvolle Einheit zu begreifen, wird geradezu als Voraussetzung zum Verständnis des Romans erklärt, eben als Eigenschaft jener «edlen Herzen», für die allein das Werk geschrieben ist. Es sind von allem die hier genannten Begriffspaare, die leitmotivisch durch das ganze Werk hindurch immer wieder in ihrer paradoxen Einheit aufgerufen werden, als Wechselbegriffe für das selbe Namenlose. (Über weitere antithetische Formulierungen: triure und vröude, übel unde guot, mîn und dîn, zwîvel und liebe usw. vgl. Scharschurch 12ff).

Auch wo es nicht um eine rednerische Figur geht, zeigt sich, im Zusammenhang mit der Wertung des Geschehens,

wie wichtigste Kategorien der ritterlichen Ethik ambivalent werden, wie ihre Bezeichnungen ihren eindeutigen Sinn verlieren. Die *Treue*, einer der höchsten ritterlichen Werte, als Lehenstreue wie als Minnetreue und über beide hinaus als Treue zu sich selbst, als Einheit eines innerlichen Wesens, ist plötzlich nicht mehr Treue. Tristan und Isolde, die Treubrüchigen, sind die wahren getriuwen, deren reine triuwe das Vorbild aller edlen Herzen sein soll. Deist triuwe, die von herzen gât (187) — so feiert Gottfried in seiner grossen Reflexion die Vereinigung Tristans und Isôts, um wenige Verse nachher, beim Abenteuer der Brangaene, festzustellen:

alsûs sô lêret minne
durnehteclîche sinne,
ze valsche sîn vervlizzen,
die doch niht solten wizzen,
waz ze sûs getâner trüge
und ze valscheit gezüge . . . (12447)

Und Tristan muss sich in seinem Schlussmonolog einen triuwelôsen Tristan nennen. Triuwe ist kein objektiver Begriff mehr, nur noch bezogen auf das subjektive Verhältnis der Liebenden. Oder die *Ehre*, der Inbegriff der äusseren und inneren Würde des ritterlichen Menschen: Triuwe und êre ist uns im Liebestod Tristans und Isôts vermittelt (227) — aus triuwe und êre zögert Tristan, die Braut seines Herrn, Isôt zu lieben (12515), mit dem betrügerischen Gottesurteil rettet Isôt ihre Ehre (15750) — und König Marke, der aus Liebe zu seiner Gemahlin deren Untreue nicht sehen will, führt ein «êrlôses leben» (17754). Die *Mâze*, die Tugend beherrschter, harmonischer Lebensführung, sie fordert unter Umständen die Hingabe der Frau, damit nicht nur die Ehre, sondern auch der lîp zur Geltung komme. Und schliesslich die *Sælde*, das unübersetzbare Wort, mit dem das deutsche Rittertum den zwingenden und gnadenhaften Glanz eines schönen und hohen, selbstgewissen und spontanen Daseins bezeichnet: Tristan wie Isolde sind Träger der Sælde, Tristan ist schon als Kind «sælec zallen dingen», an Isôt hat «wîplîchiu sælekeit alle die sælde geleit». Und doch muss sich Isôt «sældelôsiu Isôt» nennen, und Tristan, der die

Trauer schon im Namen trägt, erfährt von Jugend auf so viel Leid, dass Gottfried zu der paradoxen Formulierung kommt:

truoc ieman lebender stæte leit
bî stæteclîcher sælekeit,
sô truoc Tristan ie stæte leit
bî stæteclîcher sælekeit. (5069)

Schon hier ist sælde ein anderer Begriff geworden, der Leid und Untergang nicht mehr ausschliesst. In einer ganz neuen Prägung nennt sie schliesslich Gottfrieds Sprachkunst «arbeitsælde»:

wan er leider arbeitsælic was . . . (2130)

und er gibt damit zugleich dem dialektischen Begriff einen Sinn, der an die Seligpreisung «Beati qui lugent» erinnert und einen neuen Zug liefert zum Bilde Tristans als eines Märtyrers der Minne.[1]

An drei entscheidenden Stellen verläuft selbst die *Handlung* des Romans auf der schmalen Brücke von Worten, die mit ihrer Zweideutigkeit täuschen und zugleich Schlüssel zu Neuem sind, tiefsinnige Wortspiele.

Der Minnen vederspil Isôt,
«lameir», sprach sie, «daz ist mîn nôt,
lameir, daz swæret mir den muot,
lameir ist, daz mir leide tuot.» (11985)

Das Liebesgeständnis der Isôt bedient sich da, mit Thomas (Heimerle 111), eines schon plautinischen Wortspiels amarus, amor, mare. Es ist ein Motiv, dessen Klassizität viel-

[1] Man hat die Verschiebung dieser Bedeutungen damit erklärt, dass Gottfried über der konventionell-höfischen Ebene eine höhere Sittlichkeit, die seines Minneglaubens, aufbaut, und dass daher die hergebrachte höfische Terminologie unklar wird, indem sie bald im alten, bald im neuen Sinne verwendet ist. Die reinliche Trennung solcher Ebenen wird aber nie gelingen. Gottfried gibt die höfische Stufe nirgends preis, trotz dem Bekenntnis des Prologs zu dem engeren Kreis der edlen Herzen (50 ff.) und trotz gelegentlichen Rügen an der zeitgenössischen Gesellschaftsmoral. Die dialektische Umwertung und Auflösung der höfischen Werte macht prinzipiell nirgends Halt und kehrt anderseits immer wieder zurück zu dem Idealbild der schönen höfischen Gesellschaft, in welchem auch die dunkle Geschichte Tristans erst ihren Ausgleich, ihre kontrastierende Form findet.

leicht nur mit der Vermählung Fausts und Helenas im Wortzauber des Reims vergleichbar ist. — Mit der trügerischen Formulierung ihres Eides besteht Isôt das *Gottesgericht* des glühenden Eisens, zwingt sie Gott zu dem Wunder der unversehrten Hand, die ihre Unschuld beweist. Isôts Liebe, die jenseits der Masstäbe von Schuld und Unschuld liegt, anvertraut sich in einer Art demütigen Betrugs (15651 ff.) der höfischen Güte Gottes. Mit einer berühmten vieldeutigen Bemerkung dazu unterstreicht Gottfried die zugleich bedenkliche wie rührende Hilfe, die Gott mit seinem Wunder den Liebenden leistet. Er trägt die Zweideutigkeit damit geradezu in Gottes Wesen:

dô wart wol geoffenbæret
und al der werlt bewæret,
daz der vil tugenthafte Krist
wintschaffen alse ein ermel ist . . .
erst allen herzen bereit
ze durnehte und ze trügeheit.

Diesen Gedanken kann er freilich nur in der Form eines ironischen, wenn auch noch so gewagten Scherzes äussern.[1]

---

[1] Eine Freigeisterei liegt hier sicher nicht vor. Im Gegenteil. Der Witz bedeutet eine Kritik, eine Distanzierung von dem unbehaglichen Wunder, das er aus seiner Quelle übernehmen musste, ähnlich wie er das Verhalten seiner Heldin Isolde gegenüber Brangaene zweimal (12447, 12710) mit skeptisch-zweideutigen Worten tadelt, in denen zugleich Bewunderung für die Irrationalität der Minne mitschwingt. Das Wunder *geschieht*. Wenn Gottfried, im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Diskussion, die Institution der Gottesurteile ablehnt, so nicht aus moderner Skepsis, sondern zunächst aus verfeinerter Frömmigkeit. In Abweichung von seiner Vorlage ist es nicht mehr der die Verhandlungen leitende Bischof von Thamîse, der das Gottesurteil fordert, sondern der in ungünstigem Licht stehende Marke, während Gottfried dem Bischof erhöhte Sympathie zuwendet. Gleichzeitig hat Gottfried der Zeremonie grössere religiöse Feierlichkeit verliehen. Vor allem erscheint nun Isolde in demütiger, frommer Gesinnung; indem sie sich auf Markes Verlangen dem Urteil unterziehen muss, erscheint ihr Betrug als eine in frommer Ergebung in Gottes höfische Güte gezwungenermassen vollzogene Handlung. Isolde erscheint also nicht nur als die Betrügerin beim Ordal, sondern ist zugleich entlastet, eine fromme Betrügerin im Namen der Liebe, und der gütige Gott war ihrem Herzen bereit ze durnehte und ze trügeheit. Die ironisch-zweideutige Form seines Ausspruchs erlaubt es Gottfried, einerseits sich zu distanzieren von diesem gottversuchenden Unfug der Ordalien, anderseits mit dem Gedanken zu spielen, dass Gott jenseits von Gut und Böse ist. Es ist sicher nicht nötig, hier mit de Boor einen

Und zum dritten Mal ist es ein Wort, das Macht über Tristans Schicksal gewinnt: der blosse *Name der zweiten Isolde* ist mächtig genug, den minnekranken, empfindsamen Helden zur Untreue an der ersten Isolde zu verleiten. Selbst bei der geliebten Person haben sich Name und Wesen getrennt. Indem Tristan der Isôt mit den wîzen handen Lieder spielt und von seiner amîe Isôt seufzt, denkt er an die erste und wirbt um die zweite Geliebte, eine Verwirrung, die tief sinnbildlich ist.

Sein und Schein, Aufheben des Eindeutigen und scharfsinniges Spiel mit dem Vieldeutigen beschäftigen den Dichter nicht nur im Bereich des Wortes, sondern auch der *Motive*. Gottfried war der kongeniale Bearbeiter des Tristanstoffs, dessen Handlung aus einer langen Reihe von Täuschungsmanövern und Verwechslungen besteht: die Verkleidung Tristans als Spielmann Tantris, die Verwechslung des Tranks, die Vertauschung Isôts mit Brangæne in der Hochzeitsnacht («ein edel valsch und eine gæbiu trügeheit»), die Überlistungen Markes, die Selbsttäuschung Tristans mit Isôt mit den wîzen handen, die weiteren Verkleidungen Tristans am Hofe Markes und schliesslich der tödliche Irrtum über die Farbe des Segels — es sind gewiss alles spielmännische, ja schwankhafte Motive verschiedener Herkunft, die ihren Spannungswert in sich besitzen. Aber sie gewinnen alle Platz und Bedeutung in diesem grossen Irrgarten der Minne. Denn sie erscheinen hier als Wirkung und Entsprechung eines seelischen Zustandes. Die Zweideutigkeit aller Dinge beginnt schon im Herzen der Helden, der Mensch selbst, der von der Passion der blinden Minne ergriffen ist, wird mit sich uneins, so sehr, dass er in Gefahr gerät, seine Identität zu verlieren.

überwundenen »höfischen« Gott von einem höhern Gott Tristans und Isoldens zu unterscheiden; die Konstruktion mehrerer, immerhin wundertätiger Götter könnte nicht durchgehalten werden. Umgekehrt ist die Theorie von H. Glunz abwegig, Gottfried polemisiere hier gegen den »Gott der Gradualisten und Symboliker, die ... mit jedem Akt ihren Gott zu erwerben und ihm näher zu sein glauben«; man käme zu der merkwürdigen Vorstellung eines Gottes, der sich gerade dadurch über die Menschen lustig macht und sich ihnen entzieht, dass er ihre unsittlichen Gebete erhört und ihre falsche Ansicht vom göttlichen Wesen durch ein Wunder bestätigt. (Vgl. Stökle, Heimerle, Glunz, de Boor.)

Mit höchstem Interesse, das zwischen empfindsamem Mitleid und überlegener Ironie schillert, entwickelt der Dichter die seelischen Verwirrungen seiner Helden. Den Lebensdialektiker lockt das Rätsel dessen, der «wider sîn selber sælden streit» (Riwalin, 297), ihn interessiert die «wîse küneginne» von Irland, die alles dran setzt, dem Manne das Leben zu retten, für dessen Tod sie doch alles getan hätte — da sie ihn doch mehr hasste, als sie sich selber liebte (7911). Vor allem aber ist das Feld seiner Psychologie die «gespenstige Minne», der «ungewisse minnenmuot», die «wîselôse ger», die dem Menschen seine «vrîheit» raubt und ihn wie ein «vederspil» herumtreibt, die schon das «tumbe kint» zu listenreicher Falschheit befähigt. Da ist König Marke, der aus Liebe zu Isôt blind und ehrlos wird, der vom «zwîvel», dem Todfeind der Liebe und Treue so zerfressen wird, dass es von ihm heisst:

der wiste ez wârez alse den tôt
und enwolte es doch niht wizzen . . .

Der «zwîvel» — ein Grundbegriff der ritterlichen Ethik — ist hier aus einem objektiven, schuldhaften Zerwürfnis mit Gott und Schicksal (Wolfram) wiederum ganz ins Seelisch-Subjektive gewendet. Die eigentlichen Helden aber ihrer sinnverwirrenden Gefühle sind Tristan und Isolde. Von Tristan gilt:

wider sînem willen kriegete er,
er gerte wider sîner ger:
er wolte dar und wolte dan . . .

Am grossartigsten entfaltet sich diese Problematik der in sich selbst verstrickten und zugleich sich abhanden gekommenen Seele in den grossen Schlussmonologen, die die Trennung der Liebenden und das beginnende Verhältnis zur zweiten Isôt betreffen. Das ist das wahre Abenteuer von Gottfrieds Roman:

hie merket âventiure:
Tristan vlôch arbeit unde leit
und suohte leit und arbeit;
er vlôch Marken unde den tôt
und suohte tôtlîche nôt. (18418)

sôt spricht von dem Verlust ihrer selbst und führt ihn zurück auf die völlige Verschmelzung ihres Wesens mit dem des Geliebten. Tod und Leben hegen sich die Liebenden gegenseitig, und nun kann keines weder leben noch sterben.

wâ mag ich mich nu vinden?
wâ mag ich mich nu suochen, wâ?
nu bin ich hie und bin ouch dâ
und enbin doch weder dâ noch hie.
wer wart ouch sûs verirret ie?
wer wart ie sûs zerteilet mê? (18532)

Die selbe Verwirrung ergreift Tristan, nur dass hier die Passion abgründiger und folgenreicher verläuft, bis zu dem verzweifelten Ausruf (mit den schweren, einsilbigen Takten auf dem ominösen Namen):

wê dir, sinnelôser man,
verirreter Tristan!

Sie führt zu jener tödlichen Situation des Helden zwischen den beiden Isôten, mit der Gottfrieds Werk unvollendet abbricht.

4. Isôt als blansche mains.

Wir stehen vor der vielleicht merkwürdigsten Wendung der klassischen Tristangeschichte: der Held aller Liebenden, der getriuwe Tristan, wird der Geliebten untreu und heiratet eine Namensschwester von ihr, auch wenn ihn die fortdauernde Sehnsucht nach der Geliebten veranlasst, die Gattin nicht zu berühren. Im ersten Moment werden wir ohne weiteres Richard Wagner zustimmen, dass er diesen ganzen zweiten Teil von Tristans Biographie gestrichen hat. Es ist auch klar, dass der zweite Teil nicht zum Kern des Mythus gehört, sondern eine jener Aufschwellungen (Verlängerungen oder Einschübe) darstellt, die in der Mythengeschichte überall vorkommen. Sei es, dass die stofflich gebundene Erzählerfreude den überlieferten Rahmen sprengt, selbst auf Kosten innerer Folgerichtigkeit, sei es, dass die verschiedenen Sagen, die sich um den Namen eines Helden gebildet haben, in Widerspruch miteinander treten, sobald sie ein systematisierender Erzähler zu einer einheitlichen Biogra-

phie vereinigen will. In diesem Fall liegt der Ausweg einer Verdoppelung, einer Verteilung auf verschiedene Personen nahe: so haben wir zwei Iphigenien, zwei Helenen, zwei Züge gegen Troia. Zur sachlichen Notwendigkeit kann aber eine künstlerische Absicht treten, die Vorliebe für «Motivreim», für Symmetrien der Handlung, wie sie nun gerade im Tristanstoff ihre Triumphe feiert. Wir haben 3 Isolden, später 2, ja 5 Tristane, wir haben 2 Irlandfahrten, 2 grosse Heldenkämpfe, 2 Minnegrotten, 2 Freunde Tristans usw.

Die sagengeschichtliche Forschung, wie sie Ranke übersichtlich zusammenfasst, hat den Ursprung der Isolde-Weisshand weitgehend erhellt. Die Geschichte von Tristans Heirat scheint eine Neuerung, die auf der Stufe der sog. Estoire gedichtet wurde und dem auch sonst beliebten sentimentalen Motiv des Mannes mit den zwei Frauen verpflichtet ist (der Graf von Gleichen u. a.). Sie hätte Motive der Ur-Tristan-Sage an sich gezogen, die dort durch Weiterentwicklung nicht mehr Platz fanden (wichtig ist das Motiv des Wasserspritzers am Bein der Isolde Weisshand), sowie Elemente orientalischer und antiker Herkunft. Aber was kann sie im Ganzen von Gottfrieds Roman bedeuten, oder richtiger, wie hat sie Thomas, wie hätte sie Gottfried gedeutet?

Die Estoire schon schreckt davor zurück, Tristan die Ehe mit Isolde Weisshand ganz vollziehen zu lassen. Sie wird seine Frau erst später, nachdem die erste Isolde infolge eines Missverständnisses Tristan zürnt und ihn verstossen hat. Thomas und mit ihm Gottfried tilgen, im Zusammenhang ihrer Bearbeitung, diesen Zug: Isôt mit den wîzen handen bleibt bis zu Tristans Tod unberührt. Bei Thomas heiratet Tristan, um Isolde von Irland zu vergessen; er glaubt in der Not seiner unerwiderten Sehnsucht, sie sei ihm untreu geworden. Gottfried veredelt hier Tristans Haltung ein zweites Mal. Tristan erwägt den Gedanken von Isoldes Untreue, um sie doch zugleich zu entschuldigen. Er will eine zweite Minne beginnen, um mit Ovids Rezept die tödliche Macht seiner Liebe zu teilen und damit zu lindern, ohne dass er die erste Isolde vergessen will. Ja, er bekennt sich im Schlussmonolog von neuem zu ihr, und es scheint, als ob er den Entschluss, die Gattin unberührt zu lassen, schon vor der Trauung er-

wägen und dies als neues und tieferes Bekenntnis zur ersten Isolde betrachten sollte. Denn ganz entsprechend hat auch Isolde die unlösliche Verbundenheit mit Tristan auf eine mystische Ebene gehoben und selbst den Verzicht auf die leibliche Gegenwart des Geliebten in Kauf genommen:

ich wil mich gerne twingen
an allen mînen dingen,
daz ich mîn unde sîn entwese,
durch daz er mir und ime genese.
(18597, vgl. Heimerle 159 ff.)

Sicher aber hat Gottfried mit höchster Kunst das heikle Motiv von der zweiten Liebe vergeistigt und in jenes Zwielicht gerückt, in welchem die sentimentale Not zugleich eine mystische Wirklichkeit jenseits aller moralischen Masstäbe erschliesst. Es ist eine neue und höhere Stufe in der Entwicklung des Helden[1].

Die Heirat Tristans bedeutet schliesslich nichts anderes, als dass er nun in die selbe Lage kommt, wie seine nach höfischer Vorschrift verheiratete Dame, auch seine Liebe muss auf der Folie eines Treubruchs verklärt werden. Es ist der letzte Grad einer Verstrickung, einer Behinderung der Minne, die gerade aus diesen Behinderungen lebt, weil sie nur so ihre empfindsame Irrationalität erlangt. Es ist eine letzte Steigerung des höfischen Minnegedankens, der die Ehe entwertet und zugleich den Ehebruch erstrebt wie die Askese verherrlicht.

Für den modernen Leser aber zeigt sich, wie sich die ritterliche Minne hier selber ad absurdum führt. Das musikalisch-gegenstandslose Erleiden der Minnepassion führt folge-

---

[1] De Boor deutet die Tristangeschichte als die Legende eines Minneheiligen und -märtyrers und glaubt, in diesem Rahmen bedeute Isolde Weisshand «den Versucher in der Maske des Heiligen». (Tristan fällt der versuchenden Gestalt zum Opfer, er sinkt zurück auf die Stufe konventionell-höfischen Minnediensts und macht der zweiten Isolde den Hof; er verwechselt die beiden Frauen, genau so wie Marke Isolde mit Brangaene verwechseln konnte.) Dem widerspricht die geschilderte Behandlung des Geschehens durch Gottfried. So sehr Tristan selber seine zweite Liebe als «Sündenfall» beklagt, so sehr gereicht doch dieses neue Seelenabenteuer der Göttin Minne zur höheren Ehre. Wie schon Nickel gesehen hat, gibt es die Mystik des «fuge a me, dilecte», vgl. St. Trudperter *Hohelied* 143, 27 ff.

richtig dahin, dass die geliebte Person zurücktritt vor der Macht der Minne selber (bzw. dass gerade die Trennung Anlass zu einem mystischen Erlebnis wird). Die Verse

> doch liebete er den smerzen
> und truog im inneclîchen muot:
> er dûhte in süeze unde guot.
> er minnete diz ungemach . . . (18978)

formulieren unnachahmlich die Haltung des Empfindsamen, der nicht mehr einen Menschen, sondern nur noch sein Gefühl liebt und dem ob der Macht dieses Gefühls alle Wirklichkeit samt ihren Bindungen der Treue abhanden kommt. Dass die kühlen, rationalen Erwägungen über die Heilung seiner Liebe (nach Ovid) möglich sind, sowie die Töne von Hass und Verdacht, die immer noch mitschwingen, das zeigt, wie selbstverstrickt, autistisch solche Minne geworden ist. Es ist platonisches Erbe, das da auf Grund der provenzalischen Minnehaltung zu seiner tödlichen Konsequenz geführt ist. Nach dem *Phaidros* weiss der Geliebte nicht, wen er liebt, und erkennt wie in einem Spiegel im Liebhaber nur sich selbst. (Vgl. dazu das Narziss-Motiv bei Morungen, aus Bernhard von Ventadorn.) In der Weltlosigkeit eines solchen Gefühls, das seine Verwirklichung schliesslich nur vom unendlichen Reich des Todes erwarten kann, muss sein Träger zugrundegehen. Da Gottfried den Tristan nicht zu Ende dichtete, so weiss man nicht, wie er die oft beziehungslosen Geschichten dieses zweiten Teils behandelt hätte. Es betrifft vor allem ein Motiv, das auf den ersten Blick gesucht und fast peinlich wirkt: das Pendant zur Minnegrotte. In einer Felsenhöhle lässt Tristan von einem Riesen kunstreiche Bildwerke anfertigen, worunter täuschend lebenswahre Figuren der Isolde und der Brangaene; er besucht oft diese Grotte, nimmt die Nachbildung der Geliebten in die Arme, küsst sie und spricht mit ihr. Der Liebende ersetzt hier die Geliebte durch ein totes Idol, als ein umgekehrter Pygmalion, dem die Liebe zum lebendigen Menschen zur Liebe eines leblosen Bildwerks geworden ist. Was hätte Gottfried nicht hieraus machen können! Vielleicht kann man sogar sagen, es kündige sich in dem zweiten Teil des Tristanromans eine

spätere Entwicklung dieser abendländischen Liebesmythologie an; denken wir vor allem an Tannhäuser und an die spätmittelalterliche Form der Minnegrotte, den Venusberg, schliesslich an die Gestalt des erotischen Genies, Don Juans, in dem nun vollends nicht mehr die menschliche Beziehung, sondern der unendliche Trieb an sich verherrlicht ist. Ironische und frivole Elemente hat auch der mittelalterliche Tristan, vor allem der zweite Teil, genug, nur dass sie hier noch andere Gestalten betreffen und ein gewisses Eigenleben führen.

5. Einsamkeit und Musik.

Das irrationale Abenteuer der Seele, das noch tödlicher ist als das kriegerische Abenteuer des Ritters, das ist das eigentliche und neue Thema von Gottfrieds Roman. Auch Wolfram weiss um diese seelischen Möglichkeiten, aber diese bilden da nicht den isolierten Gegenstand der Reflexion, sie erscheinen «naiv» in der Wechselwirkung ihrer Welt. Bei Gottfried ist der Zugang zu dieser Welt des Abenteuers erkauft mit einem grossen Verlust an «Welt» und im besondern an menschlicher Gemeinschaft. Die ins Mystische gesteigerte Innerlichkeit des unendlichen Gefühls, wie sie die Helden Gottfrieds erlangen, ist schliesslich nur als Einsamkeit möglich. In der Welt des höfischen Ritters, wo «werlt» schon im Wortsinn «Gesellschaft» bedeutet, wo der Einzelne erst aus dem Ganzen seinen Ort und sein Mass erhält, ist es neu und unerhört, dass der *Einsame* zum Helden wird. Minne ist da nicht mehr das im öffentlich vorgetragenen Liede und allerlei Gebräuchen geübte Gesellschaftsspiel. Jetzt wird Isolde bezeichnet als «daz wâre insigel der minne», das das Herz des Liebenden versiegelt und vor aller Welt verschliesst. (7812. Auch Wolframs Helden tragen das insigel der minne, sind mystisch «uz minne erborn»; aber das Bild vom «Verschliessen» fehlt; vgl. 18359, 19035.) «Signaculum super cor tuum» heisst es im Hohenlied, das sich mit seinen mystischen Ausdeutungen schon hier als wichtige Quelle für Gottfrieds Sprache zeigt. Der Höhepunkt der Minnehandlung wird so das traumhafte, einsame Leben der Liebenden im Walde; was auf der früheren Stufe, noch bei Eilhart von

Oberg, als rauhes Fluchtleben erschien, wird bei Thomas, und noch mehr bei Gottfried, zum romantischen Ideal. Der Einsamkeit des sentimentalen Menschen tut sich ein neuer Raum auf, seine Gefühlswelt vergegenständlicht sich, projiziert sich in die ideale Landschaft, wo sich die Liebenden nicht mehr aus leiblicher Nahrung, sondern aus dem Hostienwunder der Minne ernähren. Wie bei den Mystikern wird die «wüeste» zur «süssen Weide», und kühn wird die Einsamkeit dieses Lebens dem Inbegriff des ritterlichen Daseins gegenübergestellt, der festlichen Gesellschaft am Hof des Königs Artus.

Die Schönheit dieser Landschaft ist die konventionelle Landschaft des Minnesangs geblieben: die grüne Wiese, die schattigen Linden, der kühle Brunnen, Blumen und Gras, Laub und Blüte, «daz in den ougen sanfte tuot» und durchtönt ist vom süssen Gesang der Vögel. Gottfried schildert sie wiederum nicht sinnlich greifbar, nicht anders, als er schon vorher (536 ff.) die Landschaft festlicher Gesellschaft malte, mit den musikalischen Mitteln seiner Wortkunst, die in schmeichlerischen Variationen die bekannten Worte auskostet. Die selbe Ideallandschaft wird hier nur von einer neuen Seite her begriffen, sie erscheint hier stärker als Ausdruck jener inneren Musik, jenes «muotgedoenes», das er seinen Minnehelden zuschreibt. Ganz anders konnte Wolfram in wenigen Zügen eine echtere Waldstimmung in Parzivals Jugendgeschichte erstehen lassen, nicht als sentimentales Refugium, sondern als Ausgangspunkt des grossen Aufstiegs, der den reinen Toren von hier in die Gralswelt emporführt. Gottfrieds Waldleben ist ein Dokument bukolischer Sentimentalität, die als solche auf das Gegenbild des Höfisch-Geselligen angewiesen bleibt, genau so wie die empfindsamen Landschaften der hellenistischen Idylliker auf die alexandrinische Gesellschaft oder Salomon Gessners auf die Gesellschaft des Rokoko.

Deutlicher als die ideale Naturwelt erscheint, wie schon angedeutet, etwas anderes als der eigentliche Raum, in welchem sich die Geschichte von Tristan und Isôt vollzieht und erfüllt: das Reich der Töne, die Musik als «der Liebe Nahrung», wie später bei Shakespeare.

Der junge Tristan, der unbekannt an den Hof seines Oheims Marke kommt, glänzt dort vor allem durch die Kunst seines musikalischen Vortrags. Er füllt den Palast mit seinen Tönen so übermächtig, dass

dâ begunden herze und ôren
tumben unde tôren
und uz ir rehte wanken . . . (3593)

Der todwunde Tristan, der marterære, schwimmt im Morgengrauen in dem einsamen Boot vor der irischen Küste und harft und singt, dass die Bewohner Dublins, die ihn im Dunkeln nicht sehen können, an ihrer Stelle gebannt sind. Der «sterbende man», der so «inneclîche suoze» spielen kann (7747), ist ein Stimmungsbild, das so ein zweites Mal an entscheidender Stelle den Geist der Musik zum Ausdruck bringt. Es erinnert an die geheimnisvolle Weise, die König Horant in der *Kudrun* singt, die kein Christ früher oder später kannte, und die er einst ûf dem wilden vluote gehört hatte. Die Szene bei Gottfried ist wesentlich Zusatz des deutschen Dichters. Sowieso weiss der biedere Eilhart noch nichts von Tristans Kunst. — Und nun wird Tristan selber zum Spielmann, der den Namen Tantris annimmt und mit seinem «lebelichen» Spiel und seiner Unterweisung das Herz der blonden Prinzessin von Irland gewinnt. Gewiss, es ist eine spielmännische Geschichte bekannter Art, wie sich der Held mit oder ohne Verkleidung der Geliebten nähert. Wir kennen sie aus dem *König Rother*, später aus der *Kudrun*, wo Horant mit seinem Gesang gleich Orpheus Tiere und Pflanzen bezaubert. Bei Tristan/Tantris aber, wie ihn Thomas und noch mehr Gottfried sehen, wird der Spielmann zur tiefsten Natur, nicht zufällig ist der Virtuose der Minne auch der Künstler. Er ist nicht der elegisch-heroische Held, wie der Wandalenkönig Gelimer, der von seinen Feinden überwunden die Harfe schlägt, oder wie Gunnarr im alten *Altlied* der *Edda*, der todgeweiht im Schlangenturme spielt. Erst recht nicht wie Taillefer bei Hastings oder der kühne Fiedler Volker von Alzeie, dem die Fiedel zur verwegenen Metapher des Schwertes wird. Es ist im Tristan eine Musikalität empfindsamer, zehrender Art, die bezeichnende Form eines neuen, gefährlichen Geistes.

Tristan und Isolde selber sind von dieser Musik durchströmt. Wie Horant seine Zauberweise auf dem «wilden vluote» vernahm, so lässt Gottfried Tristan betört werden vom Sirenengesang von Isoldes Schönheit, und er sagt, im Bild des Meeres verharrend:

wankende beidiu an und abe,
ündende hin und her,
sûs swebet diu wîselôse ger,
der ungewisse minnenmuot,
reht als daz schif âne anker tuot . . .

Und nun wird, in tief bedeutsamer Weise, dieser Sirenengesang von Isôts Schönheit im musikalischen Bilde beschrieben (die Stelle gehört ganz Gottfried):

si sanc in maneges herzen muot
offenlîchen unde tougen
durch ôren und durch ougen.
ir sanc, dens offenlîche tete,
beide anderswâ und an der stete,
daz was ir süeze singen,
ir senftez seiten klingen,
daz lûte und offenlîche
durch der ôren künecrîche
hin nider in diu herzen klanc.
sô was der tougenlîche sanc,
ir wunderlîchiu schœne,
diu mit ir muotgedœne
verholne unde tougen
durch die venster der ougen
in vil manic edele herze sleich . . . (8101)

«Ich dœnen al von minne», so sagt die Sprache der Mystik in der geistlichen Liebesdichtung der Mechthild von Magdeburg (Lüers 74). — Und auf dem Höhepunkt der inneren und äusseren Handlung ist es wiederum die Musik, in die das Leben eingeht. Von den Liebenden in der Minnegrotte heisst es:

si harpheten, si sungen
leiche unde noten der minne.

si wandelten darinne
ir wunnenspil, swie sî gezam. (17210)

Ein letztes Mal bezaubert die Geliebte das «künecrîch der Ôren», nun schon verwirrend und fast quälend, mit dem blossen Namen ihrer Schwester Isôt mit den weissen Händen.

mir lachet unde spilt Isôt
in mînen ôren alle vrist
und enweiz iedoch wâ Isôt ist. (19000)

Die Musik, die als wichtiges Fach des Quadriviums gelehrt wird, gilt im Mittelalter mit Boethius als Wissenschaft des Nomos, des Weltgesetzes (musica mundana). Die musica humana ist als Spiegelung dieser Weltharmonie ein auf Zahlenverhältnissen beruhendes System von Mass und Ordnung. Auch das Kunstwerk eines Gottfried spiegelt in der musikalischen Harmonie seiner Sprache und den Symmetrien seiner Komposition den grossen Kosmos. Anderseits aber will diese äussere Kunst der klaren und süssen Laute und Rhythmen auch jene unhörbare Musik der Schönheit, jenes muotgedœne vernehmlich machen, das die edlen Herzen bewegt. Mystische Sprache fasst das reine Leben der gottebenbildlichen Seele gern als harmonische Seelenmusik (Lüers 230), und es ist im weltlichen Bereich Gottfrieds Anliegen, die Musik der Gefühle in dem «insigel der Minne» zur Geltung zu bringen. Freilich nimmt diese Musik, die sich in die äussere harmonische Schönheit der Sprache hüllt, unvermerkt dunklere, dionysische Züge an. Der Geist der Musik, der in Gottfrieds Roman spürbar ist, bedeutet nicht nur Entmaterialisierung zur absoluten Form, sondern auch eine Auflösung, ja eine Verwirrung der Welt in der Empfindsamkeit des einsamen Individuums, genau so, wie sich hinter der logischen Präzision der Sprache eine dialektische Auflösung der eindeutigen Begriffe ereignet. «Diz bouch viench ane mit ainir chunichlichen sange; nû gêt ez ûz mit inniklîcheme wainenne» — was das mystische *St. Trudperter Hohelied* von sich selbst sagt, gilt auch vom *Tristan*. Das Geheimnis von Gottfrieds Kunst liegt in diesem Widerspiel. Es ist zugleich das Geheimnis der Minne, die das Schicksal seiner Helden bestimmt.

6. Das künecrîch des herzen.

. . . mit dem lieben leide,
daz solhiu wunder stellet:
daz honegende gellet,
daz süezende siuret,
daz touwende viuret,
daz senftende smerzet,
daz elliu herze entherzet
und al die werlt verkêret:
daz hæte sî versêret. (11883)

Dass Gottfried mit leidenschaftlichem Interesse diese Verkehrung aller Dinge verfolgt, ist unverkennbar. Fraglich bleibt, in welchem Sinne es geschieht. Er begleitet den Gang seines Heldenpaars mit empfindsamer Anteilnahme und scheint sich doch zugleich durch seine scharfe psychologische und gelegentlich ironische Kommentierung von ihm zu distanzieren. Im Gegensatz zu vielen modernen Liebes- und Ehebruchsromanen verzichtet der mittelalterliche Dichter darauf, das grenzenlose Naturrecht der Liebe gegen eine grausame, fragwürdige Gesellschaftsordnung auszuspielen. Trotzdem Gottfried die «edlen Herzen» der allgemeinen werlt gegenüberstellt, trotzdem er über die niedere und falsche Minne seiner Zeitgenossen klagt, wird der ideale Glanz höfischer Form nicht angetastet, die höfische Welt bleibt Voraussetzung und wieder Ziel der Steigerung und Spiritualisierung, die Gottfried mit ihren Ideen vornimmt. Das gilt, auch wenn sich diese höfische Welt schliesslich damit selber zerstört.[1]

Auf keinen Fall ist das Geschick Tristans ein tragisches. Die Liebenden gehen nicht zugrunde am Zusammenstoss verschiedener sittlicher Ordnungen, und sie sterben auch nicht

[1] Auch die Meinung (Glunz 289 ff.), Gottfrieds Roman sei der «Protest gegen den immer selbstherrlicher sich gebärdenden Menschen, der in der höfischen Dichtung sich einen eigenen, von dem religiös-kirchlichen verschiedenen Heilsweg suchte», und er stelle ironisch den Untergang des Menschenwesens dar, das auf Erden nur scheitern kann, wenn es die reine Idee zu verwirklichen sucht, kann nicht zutreffen. Tristan ist kein abschreckendes Beispiel, sondern ein mit Sympathie begleiteter Held eines Romans, der bekümmerten Lesern als tröstliches Buch empfohlen wird.

an dem unmöglichen Versuch, eine reine Idee auf Erden zu verwirklichen. Wie man schon mit Recht betont hat (de Rougemont), könnte Tristan Isolde vor ihrer Heirat entführen, wenn schon Marke nachher nur die bedauerliche und unwürdige Figur des geprellten Ehemanns zu spielen hat. Und der Tod der Liebenden liesse sich vermeiden, wenn nicht aus zufälligen, unerfindlichen Gründen der Irrtum mit dem weissen und schwarzen Segel passierte. M. a. W.: der Tod Tristans und Isoldes, über deren Gräbern sich Rose und Rebe verschlingen, ist kein tragischer, sondern ein romantischer Tod, er ist nicht notwendig, sondern ersehnt. Isôt will die «andâht» ihrer Liebe auf den Tod lenken (18326). Die Motivkette des Romans ist von hinten her darauf angelegt, das Wunder des Liebestodes herbeizuführen. Die «Notwendigkeit» liegt, allerdings tief genug, nur in der Seelenlage der Helden. Der leibliche Tod Tristans und Isoldes ist nur der äussere Vollzug eines inneren Todes mystischer Art, eines Liebestodes, den Gottfried meint, wenn er vom leiblichen Tod spricht als einem «anderen tôt, der niht von minnen wære komen (1182)». Vor Minne sterben wollen schon die Minnesänger oder einzelne Helden bei Wolfram, ohne dass hier wohl an einen geistigen Untergang in der Minne gedacht ist; dieser mystische Sinn (vgl. Lüers 227, 265 und Schwietering) tritt zutage in dem berühmten Worte Tristans nach dem Genuss des Minnetranks:

ez wære tôt oder leben,
ez hât mir sanfte vergeben.
ine weiz, wie iener werden sol:
dirre tôt der tuot mir wol.
solte diu wunneclîche Isôt
iemer alsûs sîn mîn tôt,
sô wolte ich gerne werben
umb ein êweclîchez sterben. (12495)

Die Schlusszeile aber zeigt, wie es sich bei diesem Liebestod nicht nur um eine spielerische Analogie zum christlichen Gedanken des Lebens aus dem Tode handelt; denn in fast blasphemischer Weise wird hier auf die Möglichkeit eines dritten Todes angespielt: das ewige Verderben der Seele. In

dem gewagten Wort verhüllt sich der Vorstoss in ein neues Reich, das mit dem Reich des christlichen Jenseits nichts mehr zu tun hat. Es ist der Raum jenseits der eindeutigen, umschränkten Begriffe und Werte, wo jene seelischen Widersprüche überwunden sind. Diese Überwindung, das Ergebnis von Gottfrieds Dialektik, kann nicht im Endlichen liegen: Parallelen können sich nur im Unendlichen schneiden. Die Unendlichkeit aber, in die wir durch unsere «endelôsiu herzenôt», durch unsere «wîselôse ger», durch unsere «reine sene» gelangen, ist eine ganz andere Unendlichkeit als die Ewigkeit des überzeitlichen Gottes. Es ist eine innere Unendlichkeit, die sich da mitten in der Mühsal und Zerfallenheit des Daseins auftut, mitten in unseren Herzen. Die menschliche Gefühlsinnigkeit, die gegenstandslos geworden ist, setzt sich selbst absolut.

Das bestätigt sich deutlich am Gegen- und Wechselbegriff des «Lebens». Denn es ist ja zuerst und zuletzt der Begriff des Todes, der mit Gottfrieds Entdeckung seinen eindeutigen Sinn verliert und mit seinem Gegenteil zusammenfällt. Nicht nur für die Leser von Gottfrieds Roman bedeutet Tristans und Isoldes Tod das «Brot des Lebens», sondern in erster Linie für diese selber. In ihrer Liebe sind sie zugleich dem Tod verfallen, wie zu einem «niuwen leben» (938, 8312) erweckt. Die bewusste Aufnahme des Todesbewusstseins, der Todessehnsucht ins Leben gibt diesem nicht nur jene zauberhafte, melancholische Schwere, sondern auch einen neuen Glanz. Das Wort «Leben» hat in Gottfrieds Roman einen neuen, leidenschaftlicheren Sinn erhalten. Nicht nur, dass es an sich ein deutlich lustbetontes Wort geworden ist, das bevorzugt ist als Gegenstand dekorativer Variationen (die Verse 303—310 bringen es sieben mal). Es wird auch an sich durchaus wertbetont. «Lebelîch harfen» kann der grosse Künstler, der Dichter nennt sich und den Kreis seiner edlen Herzen «wir, die zer werlde haben muot», und spricht davon, man solle «mit den lebenden leben, im selben trôst ze lebene geben» (1873, 1350). Vor allem aber handelt der Prolog von «uns lebenden» und von der Einheit von Leben und Tod im Dasein der edlen Herzen. Dieses «Leben» ist nicht mehr mittelalterlich ruhend in Got-

es Hand, nicht mehr das zeitliche Dauern zwischen Schöpfung und Endgericht im Medium der geschaffenen Zeit. Es ist ein in sich selber unendliches Leben, das den Tod in sich begreift nicht als Ende oder Etappe, sondern als Wesen. Der biblische oder mystische Sinn des Wortes Leben ist hier dem irdischen Leben zugelegt. Nicht als ob Gottfried nun ein Vitalist im Sinn der Renaissance oder des 19. Jahrhunderts wäre. Unbestreitbar zwar bahnt sich hier etwas an, das für das Abendland entscheidend wird, eine Liquidation des Mittelalters. Aber der Vorgang spielt sich auch hier in der Tiefe der Daseinsform und noch in der Unverbindlichkeit einzelner Wendungen und Stilmerkmale ab, ohne das christliche Weltbild bewusst in Frage zu stellen.

Gottfrieds «Diesseitigkeit» ermangelt auch noch jeder renaissancehaften Sinnlichkeit. Sie gibt sich aus in der rein idealen Farbenpracht der höfischen Schilderung, anderseits in dem bildlosen Reich des innigen Gefühls. In der Weltfreude Gottfrieds, in der empfindsamen Seelenmusik seiner Helden liegt schon ein Schatten vom kommenden Spätmittelalter und seinem Pessimismus. Tristans Haltung ist kein heroisches oder verwegenes Spiel mit diesem «Glück», sein Leben, seine «lebende süeze» ist nicht von der Fortuna der Renaissance regiert. Es ist ein passiv erlebter Ablauf des Daseins in der «blinden süeze» der Minne und mit dem schmerzlich ersehnten Ende. Die Kühnheit liegt nicht beim Helden, sondern beim Dichter.

7. *Die religiöse Sprache.*

Haben wir bis jetzt mehr die künstlerische und seelische Gestalt des *Tristan* verfolgt, so ist nun auf Gottfrieds Versuche einzugehen, seinen Lebensglauben ausdrücklich zu formulieren; diese theoretischen Partien können nun in ihrem Gewicht besser erwogen werden. Wiederholen wir zunächst, dass Gottfried selbstverständlich dem christlichen Gottesglauben verpflichtet bleibt. Von Gottes Güte und Allmacht und seiner Vorsehung ist immer wieder die Rede, und im Moroltkampf tritt Tristan auf als Kämpfer für Gott und Recht wie einst David gegen Goliath (Stökle). Dennoch kommt dies alles nicht über einen gewissen konventionellen

Rahmen hinaus. Hartmann und Wolfram versuchen immer wieder, den ritterlichen Menschen mit seinem grossen Gegenspieler Gott zu verbünden; die Vereinigung von Weltehre und Seligkeit ist geradezu das Leitmotiv ihrer Romanwerke. Auch bei Gottfried wird es erwähnt: als Ziel des «moraliteit»-Unterrichts. Aber im Ganzen ist Gottfrieds Nichtbeachtung der jenseitigen Heilslehre geradezu auffällig, um so mehr als im Lauf der Forschung Gottfrieds theologische und literarische Bildung immer stärker belegt werden konnte und er den Klerus als Stand in durchaus günstigem Licht darstellt. Es ist nicht mehr gotes gunst, die über diesen Helden liegt, sondern die «Minne» leitet ihr Geschick, nicht das Reich Gottes triumphiert am Ende, sondern jenes Reich, das Gottfried einmal grossartig als «künecrîch des herzen» bezeichnet (816).

Immer wieder sind wir auf Gottfrieds Lehre vom «edlen Herzen» gestossen, die er vor allem im Prolog entwickelt hat. Das «Herz» wird stellvertretend für den ganzen Menschen, als Zeichen der Gewichtsverschiebung auf das innerliche Leben des Gefühls. Das edle Herz ist, in seinem «muotgedœne», fähig, Liebe und Leid, Leben und Tod als eines zu empfinden, sich der Empfindsamkeit hinzugeben und sich in ironischer Reflexion zu spiegeln. Es sind theologische Begriffe, die Gottfried hier auf eine weltliche Weise verwendet.[1]

Reue und Zerknirschung sind Voraussetzung christlicher Gnadenerfahrung. Die «Tränengabe» ist schon früh Merkmal des religiös Begnadeten, und das Weinen ein Zeichen minnesängerischen Gefühlsernstes (Stellen Wechssler 238 ff.). Mystische Frömmigkeit (vgl. Schwietering 127 ff.) und mystische Technik haben immer stärker den Heilswert solcher Empfindung schon in der Empfindung selbst gesucht und

[1] Die nobilitas der Seele, d. h. ihre göttliche Abkunft ist ein Begriff augustinischer und neuplatonischer Sprache. Edeliu sêle findet sich im ältesten Dokument deutscher Mystik, im St. Trudperter Hohenlied. «Herze» ist zwar gegenüber «Seele», wie uns Hartmanns «Büchlein» belehrt, ein Teil des irdisch-weltlichen Menschen. Aber anderseits ist das Herze mit der neuen bernhardinischen Herz-Jesu-Mystik auch in die theologischen Bereiche eingedrungen, so dass in Gottfrieds Terminus keine Einschränkung mehr liegt, sondern viel wahrscheinlicher die Umdeutung eines bereits geistlichen Begriffs.

damit einem eigentlichen Kult religiöser Empfindsamkeit gerufen. «Reue» im altdeutschen Wortsinn ist ja nicht wie nhd. gleich «Bereuung», sondern Kummer und Seelenpein an sich, besonders auch, seit Veldeke, Bezeichnung des weltlichen Liebesschmerzes. In eben diesem Sinne wird sie bei Gottfried, als das grosse Reimwort zu triuwe (1791), zum sentimentalen Mittel der Erlösung in der Minne.

Der doppelwertige Lebensglaube dieses edlen Herzens, und mit ihm die Problematik von Gottfrieds Religiosität, entwikkelt sich nun aber am weitesten und kühnsten in einer eigentlichen Religion, ja Kirche der Göttin Minne. Hier wird am zentralen Thema dem kirchlichen Christentum mindestens scheinbar eine positive Lehre gegenübergestellt.

Dank den Forschungen Stökles, Rankes und de Boors ist immer deutlicher geworden, dass der Roman fast systematisch auf ein religiöses Geschehen hin stilisiert ist. In Worten, Bildern, Motiven sind Parallelen zur christlichen Heilslehre, zur biblischen Geschichte und Legende gezogen. Und zwar gehen diese Anspielungen durch alle Grade, von der fast unbewussten Verwendung eines ursprünglich geistlichen Wortes bis zur gewagten Parodie oder Blasphemie. Von Begriffen wie niuwez leben, arbeitsælec, insigel der Minne kommen wir zur Bezeichnung des Romans als Brot des Lebens und zu Tristans Wunsch nach ewiglichem Sterben. Oder in den verwendeten Bildern: Wenn Isolde als «bluome von den landen» (*Hoheslied* II, 1) bezeichnet wird, oder Floraete wie Maria als «rechter güete ein gimme», so liegt der Fall verständlicher als bei der ausführlichen Darstellung der Königin von Irland, ihrer Tochter Isolde und der begleitenden Brangaene, die mit Morgenrot, Sonne und Mond verglichen sind. Quasi aurora consurgens, pulchra ut luna, electa ut sol steht wiederum im Hohenlied, und der Vergleich Marias mit ihrem Kind mit Morgenrot und Sonne ist allgemein (Stökle 41). Und schliesslich die Motivik: dass Gottfried die Seefahrt des jungen Tristan nach den biblischen Seestürmen, speziell der Fahrt des Jonas, gestaltet (Stökle), kann naheliegen. Kühner ist es, wenn Gottfried abweichend von seiner Vorlage Riwalin an einer Seitenwunde sterben lässt, wenn Brangaene bei dem bedenklichen Abenteuer mit Marke als

Blutzeugin erscheint oder wenn die Liebenden, wie die heiligen Einsiedler vom Hostienwunder, sich von ihrer Minne ernähren (vgl. Heimerle). De Boor hat nachzuweisen versucht, dass im Tristanroman Gottfrieds nichts anderes vorliege als die Legende eines weltlichen Minneheiligen und -märtyrers, in der König Marke die Rolle des heidnischen Gewalthabers, Isolt mit den weissen Händen die des Versuchers spielt. Wie schon zu diesem letzten Motiv ausgeführt wurde, darf dieser Vergleich nicht zu weit geführt werden.

Der erstaunlichste Fall ist nun aber die berühmte Minnegrotte, in der sich das Mysterium dieser Minne erfüllt. Es ist ein kostbarer Rundbau, Tempel oder Kirche, deren einzelne Bauteile wie beim christlichen Kirchenbau allegorisch gedeutet werden, und in dessen Mitte statt des Altars das kristallene Bett steht, das der Göttin Minne geweiht ist (Ranke, Einwände Schwietering). Dieses Sanctuarium der Liebe, von dem alle Unreinen wie Marke ausgeschlossen sind und das der Dichter selbst nach seinen geheimnisvollen Worten nur vorübergehend betreten hat, ist wiederum im Wesentlichen Gottfrieds Dichtung.

Wie sind diese heilig-unheiligen Entsprechungen und Allegorien zu deuten?

> Factus est per clericum
> miles cythereus . . .

heisst die berühmte literarhistorische Feststellung des Archipoeta. Die weltliche Literatur des Mittelalters war fast ausschliesslich angewiesen auf die Geburtshilfe durch die Gebildeten, d. h. die Kleriker. Es ist nicht anders möglich, als dass sich die *weltliche* Rede zunächst als eine verweltlichte *geistliche* Rede darstellt, und dass es immer wieder die weit überlegenen stilistischen und stofflichen Möglichkeiten der geistlichen Literatur sind, nach denen die junge ritterliche Dichtung ihre eigene Welt formt. Aber im Ganzen des mittelalterlichen Geistes bedeutet dieses Verhältnis auch positiv eine Vergeistlichung, eine Taufe und «Heimholung» des Weltlichen, das in die übernommenen Formen gekleidet wird. Die Leidenschaft, mit der in der weltlichen Geschichte schattenhafte Nachahmungen und Spiegelungen der Heils-

geschichte entdeckt werden, das Spiel der Allegorien und Praefigurationen entspringt echtem religiösen Anliegen. Durch Entdecken und Nachbilden von Typologien kann erst eine individuelle Erscheinung in die grosse Ordnung eingebaut werden. Das gilt ja auch für das Erbe des klassischen Altertums, dessen natürliche Vollkommenheit vom Hochmittelalter in kühner und bewusster Verwandlung in die christliche Sphäre überführt wird. Gottfrieds Anruf der neun Musen (statt des üblichen Gebetes zu Gott) steht in der mittelalterlichen deutschen Dichtung einzig da, ein (auf Anregung durch Alanus von Lille beruhendes) Dokument seines neuen Klassizismus. Und doch werden diese Musen, «der ôren niun sirênen» unmerklich christianisiert, indem der Helikon als neunstufiger Thron erscheint, wie die neun Himmelschöre, und von ihm die Worte als eine «gotesgâbe» entspringen.

Der Übergang von naiver Verwendung religiöser Bezeichnungen für weltliche Zwecke zur Parodie oder gar Blasphemie ist fliessend. Man wird eine Vermischung der beiden Bereiche, wie sie etwa der Dichter von Nr. 50 der *Carmina burana* oder die unheiligen Allegorien der Liebesklöster und Liebeskonzilien vornehmen, oder die Verwendung religiöser Vorstellungen selbst für sexuelle Witze nicht tragisch nehmen und gerade aus der Sicherheit des religiösen Besitzers begreifen.

Bei Gottfried aber liegt der Fall offensichtlich anders, zweideutiger. In doppelter Hinsicht. Gottfried löst ja, gewollt oder nicht, einen guten Teil jener mittelalterlichen Ordnung auf in der musikalischen Zweideutigkeit des Empfindsamen. Es verblasst bei ihm die transzendente Realität, die alle Einzeldinge in der Schöpfung zusammenhält und auf Gott bezieht. Die Realia werden zu nomina. Anderseits fehlt ihm noch ein erneutes naives Lebensgefühl, wie es erst die Renaissance bringt. Jene Stilisierung ins Religiöse kann schon darum nicht als fromme Naivität oder als Wille zur Synthese entschuldigt werden. Zweitens erfolgt die Heiligung der weltlichen Tristangeschichte deutlich im Geist einer bestimmten, der *mystischen* Frömmigkeit. Das Hohelied, der nur auf allegorischem Weg geistlich zu deutende glühende

Liebesgesang der Bibel, ist sozusagen das trojanische Pferd innerhalb der geistlichen Mauern gewesen. Es ist dennoch ein fundamentaler Unterschied, ob die geistliche Mystik die ganze Fülle menschlicher Liebeskräfte und eine oft unerhörte erotische Sprache in ihren Dienst nimmt, oder ob diese geheiligte Erotik nun plötzlich wieder einem weltlich-diesseitigen Sinne verpflichtet wird, unter Beibehaltung ihres göttlichen Glanzes. Dies aber ist bei Gottfried der Fall. Die mystische Minnereligion, die er, wie Schwietering zeigt, unter Benützung der Sprache des Hohenliedes und dessen bernhardinischer Auslegung entwickelt, bedeutet eine schwerwiegende Wendung.

Schon die Tatsache an sich, wie hier eine weltliche Macht, die Minne, vergöttert wird, rückt dadurch in ein anderes Licht. Sie bedeutet keine fromme Analogie, kein spielerisches Mythologisieren. Im Grossen vergleichbar wäre vielleicht eine andere «Religionsstiftung» aus staufischem Geiste: das Unternehmen Friedrichs II., von staatswegen einen Kultus der Justitia einzuführen, in der eine weltliche Trinitätslehre nicht fehlte, der Kaiser selbst den Weltheiland und seine Beamten die Ordensritter darstellten. Was bei Friedrich eine diktatorisch geschaffene, gegen die Kirche gerichtete Staatsreligion war, ist bei Gottfried zwar «nur» dichterischer Traum, aber stützt sich dennoch auf eine breitere und mächtigere Grundlage. Denn es ist schliesslich ja nur die konsequente Durchführung eines Minnekultus, wie er schon die gesamte ritterliche Dichtung durchzieht und an den Liebeshöfen Frankreichs und ihrer gesetzgeberischen Tätigkeit (Andreas Capellanus) sich Ausdruck verschaffte.[1]

Verfolgen wir wenigstens im Deutschen den Weg, der zu Gottfrieds mystischer Auffassung der Minne führt.

8. Minnereligion.

Seit Veldekes Übertragung der französischen Aeneis — Tristan und Isôt lesen in der Waldeinsamkeit die Geschichte

[1] Es ist sicher zu kühn, wenn man sich hier (wie Denis de Rougemont) gerade anhand der Minnegrotte zurücktastet auf die ketzerische Liebeskirche der südfranzösischen Katharer, für die auch die höfische Form der Dichtung nur eine verbergende Maskierung wäre. Es ist ja eben erst Gottfried, der dem überlieferten Stoff konsequent religiöse Bedeutung einflösste.

der Dido — ist auch im deutschen Bereich die französische Minneideologie geläufig. Dido, die grosse erste Heldin eines Liebestodes, kennt das Ineinander von Freude und Leid der Minne: «mir es so wê omb den lieben leiden man.» Hier wird das neue «berühmte Gefühl» mit Ovid dargestellt als süsse, sinnverwirrende Krankheit, als Wonne und «Reue», Gemach und Mühsal zugleich. So dialektisch und spielerisch das hier auch geschieht, Freude und Leid, Leben und Tod sind dennoch weniger eine Einheit als eine Abfolge von Erfahrungen. Wie der Liebestod mehr als «wunderlîcher» Unglücksfall erscheint, so ist die höfische Liebe selber noch kaum veredelt, ein naturhaftes Abenteuer, das den hohen Mut des Helden bekräftigt und ethisch noch wenig belastet ist. Die Minnelehre des jugendlichen Hartmann von Aue, sein *Büchlein,* geht hier schon wesentlich weiter. Minne ist ein Werk ritterlicher arebeit. Ihre sittliche Wirkung ist ausschlaggebend, der veredelnde «wân» ist wichtiger als die Erfüllung. Mit dem Gedanken der Askese oder doch des Masshaltens wird der höfische Minnedienst, entsprechend der normalen Haltung des deutschen Minnesangs (Reimar) in den Bereich der sittlichen Werte eingeführt und von der Stufenordnung der ritterlichen Kultursynthese in Dienst genommen. Hartmanns Romane anderseits entfalten die Thematik der Minne als ein Problem der höfisch richtigen *Ehe.* So wird durch diese sittliche Durchdringung zugleich das eigentliche Problem umgangen. — Auch Wolframs Helden Parzival und Willehalm erfüllen ihren, den höchsten Werten des Daseins verpflichteten Minnedienst in einer christlichen, personhaften Ehe. Die erotisch-frivolen Aspekte sind dagegen gleichsam abgespalten und auf die unterhaltsame, ja humoristische Handlung um den Frauenritter Gawan beschränkt. Erst im *Titurel,* dem elegischen Spätwerk, versucht Wolfram die Minne in ihrer reinen Form zum übermächtigen Weltprinzip zu steigern, aber bezeichnenderweise nicht am Beispiel einer vollen Minne höfischer Helden, sondern einer «magetlîchen» Liebe von Kindern, die «ze jung ze solcher angest» sind. Das erotische Problem ist wieder umgangen, die religiös-sentimentale Haltung ist unmittelbar gesucht.

Erst Gottfried ist radikal. Spottend wendet er sich gegen das «arme klagen» der Minnesänger, die es versäumen, zu einem «lieben Ende» (198, 4820, 12313; vgl. Wolfram *Lied* 7, 32, 40 ?) zu kommen, weil sie, ergänzen wir den Ausweg asketischer, ehelicher oder elegischer Veredlung beschreiten. Gottfried weiss und bejaht es, dass höfische Minne mit christlicher Ehe und Familie nichts zu tun hat — so wenig wie der platonische Eros: amorem non posse suas inter duos iugales extendere vires, so steht es bei dem Kaplan Andreas. Die Liebe Tristans und Isolts ist permanenter Ehebruch und als solcher (nicht nur aus Zwang stofflicher Überlieferung) hingenommen oder gar verherrlicht, so sehr, dass der rechtmässige Gatte, König Marke, die Antipathie von Dichter und Hörer zu spüren bekommt und sein Bestes noch darin liegt, dass er mit seinem zwîvel, seiner Eifersucht selber ein Opfer der Minne darstellt. Und so sehr, dass Tristan selber als Vollendung seiner Liebe noch einer Ehegattin bedarf. Diese Liebe ist zunächst, der Magie des Zaubertranks entsprungen, absolute Sinnlichkeit, und muss als solche ernst genommen werden. Die empfindsame Selbstbezogenheit des Liebhabers schimmert noch durch die Veredlung des Schlussmonologs hindurch. Die Verbindung der Liebenden ist sozusagen diesseits einer menschlichen Beziehung, soweit sie eine sinnliche ist, und jenseits, soweit sie mystisch gedeutet ist.

Isolde ist keine Conwiramurs und keine Beatrice. Sie ist eher Heloise oder — Eva. In dem langen theoretischen Einschub 17817 ff. bezieht sich Gottfried auf den Sündenfall Evas. «Sûs sint ez allez Even kint, die nâch der Even gêvet sint», sie brechen das Verbot nur weil es ein Verbot ist. Marke ist schuldig, denn seine «huote ist ein übel minnen site»; es ist die natiure der Frauen, dass sie gerade des Verbotes wegen sich selbst und Gott verraten. Es gehört zur wîpheit, daz der lîp sein Recht fordert, ebenso allerdings, dass sie nicht ohne Ehre bestehen kann. Die wahre mâze und die wahre triuwe versteht es, hier den Ausgleich zu finden, weder den lîp um der Ehre noch die Ehre um des lîbes willen zu verraten. Das heisst, sich selber lieben und den Mitmenschen Freude bereiten. So wird die Schuld von Gottfried

verteilt, die Liebe Tristans und Isolts durch den Hinweis auf die mâze und die natiure gerechtfertigt und gegen die Ehe ausgespielt. Sie wird auf der andern Seite abgegrenzt gegen die «smæhe, diu bœse», die zügellose Liebe, «die manegem minne sinnet» (18039). Wahre Liebe, das ist «die frîe, die eine», wie sie Tristan und Isolde üben, wie sie aber in unseren Tagen verdorben ist; denn heute schleicht sie mit Diebs- und Bettelsack durch die Strassen und ist «um kouf gemeine» (12300): damit ist nicht die käufliche Liebe gemeint, sondern all jener amor mercenarius (Bernhard, vgl. Schwietering), der nicht um seiner selbst willen liebt, sondern in Ehe oder konventionellem Minnedienst gewissen Zwecken oder Pflichten verschrieben ist.

Tristans Liebe ist reine Passion im etymologischen Wortsinne. Sie hat den magischen Charakter der Didoliebe, sie ist sinnlich-höfisch wie die Gawans, treu, ausschliesslich, unendlich wie die Parzivals. Sie hat zwei Erfüllungen im Roman: Minnegrotte und Tod. Von ihrem übermächtigen, zwanghaften Charakter ist eine Erlösung nur möglich, wenn sie leidenschaftlich bejaht wird, wenn Glück und Leid, Leben und Tod als unendliche Einheit hingenommen werden.

Weil das Leiden ein unabdingbarer Teil dieser Minne ist, so wird die Askese von neuem und von einer ganz andern Seite her geadelt. Die religiöse Verabsolutierung äussert sich in einer neuen Aufwertung des Verzichts. Gerade indem die Wirklichkeit der Minne hinübergespielt wird ins Todessüchtige und Mystische, muss sie unabhängig werden von der leiblichen Gegenwart der Geliebten, wenn nicht als Voraussetzung, doch als Resultat. Das gilt wenigstens für Isolde. Beim letzten Abschied von Tristan bekennt sie, dass sie mit dem Geliebten in solcher Weise eins geworden ist, dass eine Trennung keine Trennung mehr ist (vgl. oben S. 95 und Anm.).

wart Isôt ie mit Tristane
ein herze unde ein triuwe,
sô ist ez iemer niuwe,
sô muoz ez iemer staete wern, (18330)

und später:

daz ich mîn unde sîn entwese,
durch daz er mir und ime genese. (18600)

Und so entsteht das merkwürdige, paradoxe Wesen dieses Romans, dass die Liebenden zueinander streben, aber doch immer wieder das Hindernis brauchen zur Entwicklung der wahren, empfindsamen, unendlichen Minne. So entsteht das merkwürdige Gegeneinander von Sinnlichkeit und Askese, von Ehebruch und Mystik. Wir können es vergröbert bei zahlreichen religiösen Sekten beobachten, von den Katharern bis zu den Wiedertäufern: eine Ablehnung der Ehe als unsittlich, eine Befreiung von der Unreinheit des Fleisches durch Verzicht; aber die Askese kann jeden Moment umschlagen in grenzenlose Ausschweifung, die nun durch die mystische Selbsterlösung geheiligt worden ist (Material bei W. Schubart, *Religion und Eros*).

Gewiss bedeutet der Tristan eine Überwindung des höfischen Minnedienstes, indem dem «armen klagen» oder der unechten, ichsüchtigen Konvention (der Lyrik des «trûrens», dem Minnedienst des Frauenritters, der in der Gestalt des Truchsessen getroffen wird [vgl. Nickel 30 und Heimerle 93]) eine sinnen- und schicksalhafte, vorbehaltlose Minne entgegengestellt wird. Und doch lebt der Roman gerade aus dem Hindernis, lebt die sentimentale Liebe aus der Trauer, dass sie auf Erden nicht erfüllbar ist. Gottfrieds Welt ist erst recht eine ungeheure Fiktion, eine Verabsolutierung im schönen Schein. Auch Tristan ist ein Troubadour, der fürchten muss, erhört zu werden. Trotz Schwieterings Ablehnung früherer Auffassungen wie de Boors scheinen die Differenzen gradueller, nicht prizipieller Natur. Gottfried bringt nur die latente Problematik zur Krise, indem er den innern Widerspruch des Minnedienstes ins Extreme und Grundsätzliche steigert. Einem Reimar, dessen analytischen und empfindsamen Geist er teilt, wird immerhin das höchste Lob zuteil: es töne die Zunge Orpheus' aus ihm.

9. Kunst.

Auf Grund der breiten Ansätze und der oft spielerischen Motive, die ihm aus deutscher und französischer Ritterdichtung bekannt sind, unternimmt Gottfried das Wagnis einer Religionsstiftung, in welcher die hochmittelalterliche Humanität gipfelt und sich selber zerstört. Es bleibt ein Wagnis und ein Experiment der *Kunst;* der Kunst aber nicht faute

le mieux, sondern aus der Notwendigkeit ihres Wesens. Denn die Kunst, und zwar die Kunst als Reich der Schönheit, spielt in dieser Minnedichtung eine entscheidende Rolle. Es wird nun der eigentliche Sinn jener dekorativen Formenschönheit sichtbar, die eingangs umschrieben wurde. Das edle Herz, d. h. die Identität von Lebensfreude und Todessehnsucht kann sich nur in der Schönheit der Kunst darstellen und erfüllen. Die sittlichen Unterscheidungen sind in der Dialektik des Dichters aufgelöst, die Wirklichkeit einer übernatürlichen Offenbarung ist verblasst — es bleibt dem Helfenpaar nur der Eingang in die Ewigkeit der schönen Form und in die irdische Ewigkeit des Ruhms. Nicht mehr Tugend, sondern Schönheit, der Mensch als Kunstwerk, ist das beherrschende Merkmal der Helden, und das Verdienst ihres Märtyrertodes kann nur in einem diesseitigen Ewigen Leben liegen. Schon König Artus, den die kirchliche Lehre in die Hölle versetzt, erwirbt sich mit seinem schönen Leben die Krone der Ehre und das ewige Leben seines *Namens* (im Iwein Chrestiens und Hartmanns). Viel tiefer noch ruft Tristans Liebestod einer Verklärung im ewigen Nachruhm.

Auf der höchsten Stufe ihrer Liebeserfüllung, im Waldleben, spiegeln Tristan und Isolt ihr Glück nicht so sehr in der Natur als in der Literatur. Sie wenden sich dem Gedächtnis ihrer berühmten Vorgänger und Vorbilder zu:

und triben ir senemære
von den die vor ir iâren
von sene verdorben wâren.

Sie steigern sich selbst empfindsam hinauf zu den grossen unglücklichen Liebenden der Menschheit, die wie Sternbilder immer wieder das Geschick der edlen Herzen bestimmen. Ihr Ruhm ist der Lohn für die Reinheit ihres Todes. In der nichtausgeführten Fortsetzung hätten wir wie bei Thomas die traurige Königin Isôt das schmerzliche Lied von Herrn Guirun singen hören, «wie er gefangen und getötet wurde um seiner Liebe willen».

Im Prolog hat Gottfried diesen Tod als Brot des Lebens gefeiert, er unternimmt sein Werk, um nun auch am Vorbild Tristans und Isôts die wahrhaft Liebenden der Gegenwart

zu stärken und zu trösten. Denn «der edele senedære der minnet senediu mære». In den jammervollen Tagen, die wir âne liep und âne guot vertun, haben wir wenigstens einen Trost:

> swaz ieman schœner mære hât
> von vriuntlîchen dingen,
> swaz wir mit rede vür bringen
> von den die wîlent wâren
> vor manegen hundert iâren,
> daz tuot uns in dem herzen wol . . . (12320)

Und so enthüllen sich die schönen Maere, die Schönheit der Liebesdichtung, als die Macht, die unser Leben vollendet, in einem Raum überzeitlicher Idealität. Dante sieht es im dämonischen Licht, wenn Paolo und Francesca ob ihrer Lektüre verderben. Die ästhetische Kultur des Rittertums schafft sich ihre absolute Rechtfertigung. Gottfrieds Formkunst aber steht für alle Kräfte, die schützend oder als Gegengewicht jene Sentimentalität und Sensibilität ermöglichen. Denn die Verherrlichung des «Lebens», das Raffinement der Seelenanalyse, die feinen Züge von Ironie oder gar einer eleganten Ruchlosigkeit des Denkens deuten auf ein Menschentum, das mit Schärfe und Leidenschaft auch am Rand des Abgrunds seine Souveränität zu wahren weiss. Es war W. Dilthey, der hier wiederum den grossen Staufer zum Vergleich aufgerufen hat. Darf man auch in einem mittelalterlichen Roman keine Einheit der Charakterzeichnung erwarten, so gehört zum Bilde Tristans doch ebenso die schmachtende Liebe wie die elegante Tapferkeit des Ritters. Isolde ist zugleich die seelenvolle Geliebte, die edle Prinzessin und vollendete Königin wie die listige, ja grausame Intrigantin gegenüber Marke und Brangaene. Und diese, die «stolze niftel», vermag ihr bedenkliches «Opfer» erhobenen Hauptes zu tun. Gottfrieds Figuren sind grossgesinnt und tückisch, elegant und hart, sehnsuchtsverloren und geistesgegenwärtig, zierlich und unheimlich zugleich. Da herrscht nicht mehr der fromme, liebenswürdige Adel eines Hartmann und nicht mehr die naive, tiefsinnige, kühn-humorvolle Menschlichkeit eines Wolfram. Eine Welt, die den Gefahren der Melancholie

der des Nihilismus ausgeliefert erscheint, bewahrt sich in Gottfrieds musikalischer Form. Diese bedeutet eine letzte, verwegene Position des ritterlichen Hochmittelalters. Auf dem Wege, den Gottfrieds innerer Abenteurerroman geht, mochten und konnten ihm aber nur wenige folgen. Schon eine frühe Handschrift streicht die Schilderung der Minnegrotte, und das weitere Schicksal des Stoffes, von den anspruchsvollen Fortsetzungen des Werks durch Heinrich von Freiberg und Ulrich von Türheim bis zum Volksbuch des 16. Jahrhunderts, zeigt, wie Gottfrieds Grathöhe in keiner Weise zu halten war. Dennoch bedeutet dessen Werk die Urgestalt *des* sinnbildlichen Liebesromans, der sich unter den verschiedensten Formen und Verwandlungen durch die Geschichte des europäischen Geistes zieht.

Zitierte Literatur:

G. v. S. *Tristan und Isold* herausgegeben von F. Ranke, Berlin 1930.

H. de Boor, Die Grundauffassung von G.'s Tristan. Deutsche Vierteljahrsschrift XVIII. — A. Dijksterhuis, *Thomas und Gottfried.* Wortkunst F.N.10, München 1935. – H. Glunz, *Die Literaraesthetik des europäischen Mittelalters,* Bochum 1937. — Magda Heimerle, *Gottfried und Thomas.* Frankfurter Quellen und Forschungen 31, 1942. — Grete Lüers, *Die Sprache der deutschen Mystik,* München 1926. — E. Nickel, *Studien zum Liebesproblem bei G. v. S.* Königsberger deutsche Forschungen 1927. – F. Ranke, *Tristan und Isold,* München 1925. — F. Ranke, *Die Allegorie der Minnegrotte,* Schriften der Königsberger Gel. Ges. 1925. — D. de Rougemont, *L'amour et l'occident,* Paris 1939. — S. Sawicki, *G. v. S. und die Poetik des Mittelalters,* German. Studien 124. — H. Scharschuch, *G. v. S. Stilmittel, Stilaesthetik,* German. Studien 197. — J. H. Scholte, *Symmetrie in G.'s Tristan.* Festschrift G. Ehrismann. — J. Schwietering, *Der Tristan G.'s v. S. und die bernhardinische Mystik.* Abh. d. preuß. Ak. d. W. 1943. — J. Schwietering, *Die deutsche Dichtung des Mittelalters* (Handb. d. Literaturwissenschaft). — U. Stökle, *Die theologischen Ausdrücke und Wendungen im Tristan G.'s v. S.* Diss. Tübingen 1915. — E. Wechssler, *Das Kulturproblem des Minnesangs I,* Halle 1909. — A. Witte, *Der Aufbau der ältesten Tristandichtungen.* Zeitschrift f. dt. Altertum 70.

ZU EINEM SATZ VON ANDRÉ GIDE

Von Jakob Hofstetter.

«Semblable, ce matin, à celui qui, de sa plume qu'il sait d'un peu trop d'encre chargée, par crainte d'une tache trace une guirlande de mots.»

Dieser Girlandensatz, wie man ihn nennen möchte, steht nicht in Gide's bekanntem Tagebuch, sondern neben Gedichten und kleineren Prosastücken in *Les Nouvelles Nourritures.* NRF 1935, p. 29. Er ist nicht aus einem Zusammenhang herausgelöst; der Autor selber stellt ihn als in sich vollendetes Gebilde — neben anderen Schöpfungen von durchaus künstlerischer Prägung — auf eine im übrigen unberührte Seite.

Trotz dem Tagebuchstil will dieser Satz mehr sein als eine spontane, künstlerisch wenig überprüfte und verarbeitete Tagebuchnotiz. Seine Vorzugsstellung belegt eindrücklich, wie sehr Gide jener neueren Literatur verhaftet ist, deren Absicht und Lockung Paul Valéry als «exercice de soi-même» kennzeichnet.

Der Satz will einen vorübergehenden Zustand des Lebensgefühls festhalten, der wohl als besonders glücklich, sicher aber als artgemäss empfunden wurde. Merkmal dieses Zustandes ist drängende Fülle, die sich in der Folge nicht durch Explosion befreit, sondern vorsichtig umgeleitet wird. Man mag sich über den tiefern Sinn dieser drängenden Fülle mancherlei Deutungen zurechtlegen; man mag in dieser inneren Fülle den Ursprung jeder künstlerischen Gestaltung wähnen oder in ihr die Quelle von Gide's unversieglicher Lebensfreude und Lebenslust sehen, der Satz selber gibt hierüber keinerlei Aufschluss. Er vermittelt lediglich das Gefühl dieser Fülle und verrät des weitern, wie des Dichters Wesen und ästhetisches Empfinden dieses innerlich Drängende formen und lösen muss. Er gibt Stil, denn in diesem Formen und Lösen tut sich sowohl Arthaftes wie künstlerisches Wollen kund. Die Fülle entlädt sich nicht in allgemeiner Sprache, gehemmt und zuckend, sondern wird in individueller und beglückender Gebärde zur Entspannung gebracht.

Um dieser Gebärde gerecht zu werden, ist es nicht unwichtig, zu realisieren, dass Gide, wo er sich um Gesten eigener Art bemüht, mit Vorliebe Zustände des Empfindens zu formen scheint, was ihn deutlich von seinem Freunde Valéry unterscheidet, der in derselben Absicht sich an noch unvollendete, erst im Entstehen begriffene Gedanken hält («pensée à l'état brut; pensée à l'état naissant»).

Wenn ein unermüdlicher Leser wie Gide gesteht: «La trace de *l'homme* était ce que je cherchais dans toute œuvre». J. p. 344 (André Gide: *Journal 1889—1939*. Bibliothèque de la Pléiade 1939), so ist es nicht anders möglich, als dass in den eigenen Werken sein Gestaltungswille sich entsprechend um seine Art, um seine Wesenszüge bemüht. Die Bevorzugung des Empfindens vor dem Denken mag vorläufig mit zwei Sätzen belegt werden: «L'admirable, sur cette terre, c'est qu'on est forcé de sentir plus que de penser.» J. p. 99. «O sensation plus belle encore que la pensée . .» J. p. 309, und der angeführte Vergleich Valéry/Gide sei mit dem kuriosen Zufall erhärtet, dass Valéry den berühmten Satz von Descartes umsetzt in: «J'invente, donc je suis», *Cahier B* p. 118, während Gide folgerichtig notiert: «Je sens, donc je suis», *Les Nouvelles Nourritures* p. 67.

Gide gehört zu jenen, die überzeugt sind, dass der Bogen ihres Geistes sich nur im Stil offenbare («sa courbe ne se révélera que dans mon style», J. p. 276) und die daher ausdrücklich wünschen, dass man sie nur dank der Vollkommenheit ihrer Sätze bemerke: «Je voudrais que l'on ne s'aperçût de moi qu'à la perfection de ma phrase et que, à cause de cela seulement, personne ne la puisse imiter.» J. p. 378. Solche Geständnisse sind es, die uns das Recht und den Mut geben, den Girlandensatz etwas eingehender zu betrachten, wünscht doch der Dichter nicht, dass das Schrifttum krampfhaft einseitig von seinem Gedankengut her beleuchtet werde.

So versuchen wir denn, von den einfachsten Beobachtungen ausgehend, zu den Feinheiten vorzudringen, die aus unserem Satz einen «vollkommenen» machen. «Vollkommen» muss doch wohl heissen, den Forderungen entsprechend, die prominente Vertreter der neueren französischen Dichtung an den Stil stellen. Stil sei nicht eine blosse Frage der Technik, son-

dern eben der Vision — meint Proust — und Valéry erkennt im Stil das bewusste Suchen nach Rhythmen und Harmonien, die so geheimnisvoll mit dem Gestalteten verbunden sind, dass Klang und Sinn sich nicht mehr trennen lassen und einander im Gedächtnis unablässig antworten. *Variété II*, p. 171

Dass der Satz völlig vom Wunsch nach Rhythmus und Harmonie beseelt ist, errät man schon beim ersten Lesen. Man ist deshalb kaum erstaunt, dass eine Untersuchung der Wortkunst vorerst negativ ausfällt. Die Wortwahl ist auffallend nüchtern, gesucht unrhetorisch und unfarbig. Man möchte von einer unsensibeln Wortwahl sprechen, wenn man sich an den Satz Baudelaire's erinnert: «Ce qui n'est pas légèrement difforme a l'air insensible.» Man findet nichts Unförmiges, keine Farbe, keine Nüancen in der Wortwahl: einfache, saubere Substantive «matin, plume, encre, crainte, tache, guirlande, mot»; geläufige Pronomina «celui, qui, il»; eindeutige Adjektive «semblable, ce, sa»; das Participium «chargé»; die Präpositionen «à, de, par» und neben den Adverbien «peu, trop» als einzige Verben «savoir, tracer». Das Wort «guirlande» fällt aus dem Rahmen — und erhält dadurch besondere stilistische Bedeutung: um dieses Substantiv rankt sich die Vision des Satzes. In diesem leicht überhöhten Wort erschöpft sich indessen auch die äussere Bildform ganz. Das Bild der Girlande wird vorläufig nur durch das nackte Gegenstandswort hervorgerufen. Es entbehrt jedes schildernden und nüancierenden Beiwerks an Worten.

Die auffallende Nüchternheit lässt auf eine Absicht schliessen. Man errät leicht, dass Wort und Bild, obschon in unserem Satze künstlerisch wenig belichtet, als Gegensatz zu raffinierteren Stilformen recht subtil wirken können.

Übrigens ist der Verzicht auf Wort- und Bildeffekte kein Einzelfall. Unsere bezüglichen Feststellungen sind — mit Ausnahmen natürlich — allgemeingültig. Im selben Buch steht das Bekenntnis, das diese Aussage leichthin stützen und zugleich den Weg für die kommenden Untersuchungen weisen mag: «Je rêve à de nouvelles harmonies. Un art des mots, plus subtil et plus franc; sans rhétorique; et qui ne cherche à rien prouver. — Ma plus sincère émotion, dès que je l'exprime, est faussée.» p. 21.

Der Schlussatz des Zitates lässt erkennen, in welcher Richtung der Autor strebt, während die einleitenden Bekenntnisse unseren Beobachtungen über die Wortwahl die Deutung bewusster Beschränkung geradezu aufdrängen. Die Worte sollen unrhetorisch sein; sie wollen nichts beweisen, weshalb denn die vom Dichter erträumte unverfälschte Wiedergabe der Erregungen und Empfindungen nicht mit Worten an sich — noch mit Bildern — versucht werden soll, sondern eben mit «neuen Harmonien».

Was ist mit «nouvelles harmonies» gemeint, und inwiefern wird die nüchterne Wortkunst im Bannkreis dieser Harmonien verwandelt?

Die Satzform dürfte als geeigneteres Ausdrucksmittel für die Stufungen des Empfindens gelten, sagt doch Valéry in *Tel Quel:* «La syntaxe est une faculté de l'âme». Auch dürften die gesuchten Harmonien sich aus dem Gerüst des Satzes entwickeln, weshalb es zweckvoll, wenn nicht unumgänglich ist, vorerst des Dichters Einstellung zur Syntax kurz zu beleuchten.

Gide gesteht im Tagebuch, dass er je und je gewisse Unreinheiten (impropriétés) der Wortwahl verziehen habe und auch jetzt noch kleinen Unkorrektheiten im Satzbau beipflichte, unter der selbstverständlichen Bedingung eben, dass sie bewusst und künstlerisch gerechtfertigt seien. Von seiner eigenen Syntax meint er, dass er wie *Armance* viel besser schreibe, seit er seine Sätze beginne, ohne zu wissen, wie er sie endigen werde. J. p. 431.

Diese Loslösung von der «composition» wird bei einem Franzosen nicht wenig erstaunen. Wenn Gide aber ergänzend mitteilt, dass er gegen den eigenen Numerus ankämpfen will, weil er seine Sätze und oft auch seine Wortwahl bestimme, so realisieren wir, dass die erwähnte Lösung nicht ein Gehenlassen sein kann, dass sie nicht Ungebundenheit ist, sondern eben Freiheit, die aus der höchsten Strenge geboren wird.

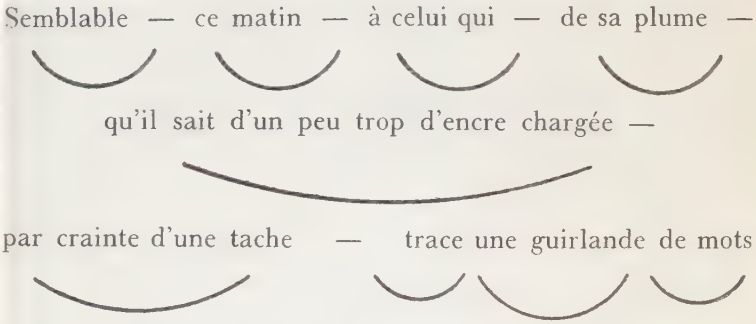
Für unsere Untersuchung ergibt sich, dass Gide's Syntax nicht als ein blosses Hinhorchen auf individuellen Rhythmus zu verstehen ist, sondern zwangsläufig als unbedingte Hingabe an die Vision gedeutet werden muss, die — wie wir erwähnten — bei Gide vorzüglich auf Empfindung beruht. Die

Empfindung bleibt arthaft, ihr Ausdruck aber ist künstlerisch bedingt.

In Schüler-Syntax hiesse unser Girlandensatz etwa: Ce matin, je suis semblable à celui qui, par crainte d'une tache, trace une guirlande avec sa plume qu'il sait chargée d'un peu trop d'encre. Dieser durch Gedrängtheit und überladene Perioden unangenehm wirkende Satz wird bei Gide durch syntaktische Umstellungen aufgelichtet, gerundet, ohne dass die Grundempfindung der drängenden Fülle verloren ginge. Erstes Hinhorchen auf die Wirkung der umgruppierten Satzteile lässt uns eine offensichtliche Häufung retardierender Elemente wahrnehmen: «Semblable — ce matin — à celui qui — de sa plume — qu'il sait d'un peu trop d'encre chargée — par crainte d'une tache — trace une guirlande de mots.» Die Umstellungen verursachen eine grössere Zahl spürbarer Einschnitte. Die im Schulsatz in teilweise zu langen Perioden ausdruckslos hinfliessende Bewegung wird planmässig verbaut — man möchte sagen — gestaut und rhythmisch sinnvoll abgeleitet. Der Unkundige könnte versucht sein, in dieser Satzform lediglich eine Angleichung an das menschliche Bewegungsmass zu sehen, oder die neue Satzbewegung rundweg als des Dichters persönlichen Rhythmus zu bezeichnen. Da man aber in Gide's Werk ganz andere, mit der unseren unvereinbare Bewegungsformen finden kann, wird auch hieraus klar, dass die Absicht der retardierenden Satzform eine ganz andere sein muss. Erleben wir, dass die Stauungen der Satzbewegung keineswegs die innere Spannung ballen oder komprimieren! Es ist nicht so, dass die retardierenden Elemente — wie etwa bei Proust — die Spannung immer wieder aufhalten und — wie Curtius sagt — «bis zu einem fast schmerzhaften Grade steigern — bis dann endlich der Schluss des Satzes eine um so wirksamere Lösung gibt». Es ist nicht so, dass sich die Bewegung wie bei Proust nach oben wölbt und durch die retardierenden Elemente wie ein Bogen gespannt wird, sondern bei Gide fällt hier die Bewegung nach unten und wird gleichsam an den Einschnitten wieder aufgefangen, aufgehängt.

Die syntaktisch ungewöhnliche Stellung des Participiums «chargée» mag diesen Eindruck belegen: «qu'il sait d'un peu

trop d'encre chargée». Durch die auffallende Umstellung wird die Spannweite des fallenden Bogens spürbar gestreckt. Im Schulsatz: «qu'il sait chargée d'un peu trop d'encre» wären statt nur einem zwei Klangakzente (chargé und encre), die den Eindruck des fallenden Bogens erheblich störten, wenn nicht vernichteten: «qu'il sait char*gée* d'un peu trop d'encre». Diese syntaktische Besonderheit, deren Absicht unverkennbar ist, lässt uns eine andere, denselben Eindruck bestärkende Tatsache erkennen — den Umstand nämlich, dass mit Ausnahme des letzten alle Glieder unseres Satzes einen einzigen solchen Akzent haben — und zwar in unmittelbarer Nähe der Auffangstelle. Diese ungewöhnliche Skandierung in sechsfacher Wiederholung muss sich auch dem wenig geübten Ohr darbieten und die Empfindung des lässigen Auffangens der fallenden Bewegung auch dem Widerspenstigen aufdrängen:



Es genügt uns vorläufig, wenn wir mit unseren Beobachtungen einleuchtend darzutun vermochten, dass die Absicht der retardierenden Syntax nicht ein Suchen nach arthaftem Numerus, sondern eben völlige Hingabe an die Empfindung ist. Die Vision der Girlande, die durch Wort- und Bildkunst verwaist blieb, ist durch den Rhythmus kunstvoll geschildert. Die Empfindung wohl ist arthaft — wie wir sagten —; ihr Ausdruck aber ist Können, ist Kunst. Trotzdem wäre es einsichtslos und unweise, eine scharfe Trennung durchführen zu wollen, da ein äusserst subtiles Wechselspiel zwischen beiden nicht weggedacht werden kann. Die drängende Fülle befreit sich stilistisch nicht in Explosionen, sondern wird vorsichtig,

massvoll abgeleitet in einem rhythmischen Dessin — dem Girlandenmuster, das die Fülle immer wieder auffängt und in Bewegung löst. Die Folgerung drängt sich auf, dass in dieser formalen Vorsicht, in diesem weisen Masshalten die Art des Dichters sich kundtue. Die Folgerung drängt sich auf, obwohl Gide ausdrücklich wünscht, dass das Arthafte im Stil nicht überschätzt werden soll. Es wäre leicht, anhand von Beispielen aus der Biographie zu belegen, wie diese in der Form spürbare Vorsicht allen Lebensproblemen gegenüber sich äussert; doch da wir uns vorgenommen haben, nicht vom Lebens- sondern vom Sprachstil her den Menschen zu sehen, bedürfen wir auch hier eines Beleges aus dem Handwerk. Das erwähnte Wechselspiel zwischen Stil und Art kommt denn auch — mit verschobener Betonung, d. h. von der Art ausgehend — verschiedentlich klar zum Ausdruck. Wir erwähnen hier den auffallenden Umstand, dass Gide, der Bewunderer Montaigne's, dessen Aussage über den bevorzugten Stil: «un parler succulent et nerveux, court et serré; non tant délicat et peigné, comme véhément et brusque» im Tagebuch unmissdeutbar umwertet in: «non point tant sagace que prudent; précautionneux», J. p. 196.

Zum Abschluss unserer Betrachtung der Satzform möchten wir festhalten, dass Gide der eingangs erwähnten Forderung Valéry's für den «vollkommenen» Satz mit unserem Beispiel durchaus gerecht wird: «que le son et le sens ne se puissent plus séparer et se répondent indéfiniment dans la mémoire», *Variété II*, p. 171 — und dass wohl, mit Bezug auf die weise Vorsicht auch zutrifft, was L.-P. Fargue, Gide's einstiger Mitarbeiter am *Commerce*, schreibt: «Une phrase parfaite est au point culminant de la plus grande expérience vitale», *Sous la Lampe*, p. 46, NRF 1929.

Unsere Satzanalyse müsste Stückwerk bleiben, wenn wir uns mit den syntaktischen Beobachtungen und ihrer Deutung begnügen wollten. Bei jedem sprachlichen Kunstwerk sind noch andere, weniger leicht zu erfassende Motive mit im Spiel, deren Klärung dem Kritiker meistens Unbehagen bereitet. Wir beachten in der Folge die deutlichen Wegweiser, die Gide selber verschiedentlich aufstellt: «C'est du point de vue de l'art qu'il sied de juger ce que j'écris», J. p. 658, oder

«Le point de vue esthétique est le seul où il faille se placer pour parler de mon œuvre sainement.» J. p. 652.

Point de vue de l'art!- Point de vue esthétique!- Fürchte ich zu Unrecht, dass diese Standpunkte leidlich Bedenken erwecken dürften? Ist es nicht so, dass man sich in Gesellschaft dieser Begriffe vom Erdboden aufgehoben fühlt, in einen Raum ohne Schwerkraft, wo vage Strömungen ein Spiel mit uns treiben, dessen Regel wir nur unzulänglich beherrschen? Wie dem auch sei, diese Worte sollten uns nicht mehr übermässig beeindrucken und ängstigen, seit Baudelaire angefangen hat, *mon Beau* zu sagen statt einfach *le Beau*. Sobald das Schöne in die Sphäre des Individuellen eintritt, ist Ästhetik, als Lehre vom Schönen und des Gefühls, das dieses in uns erweckt, nicht mehr von Kunst zu trennen, da ja Kunst die individuelle Anwendung der verfügbaren Mittel ist, dieses Schöne zu realisieren, zu vermitteln. Unsere bisherigen Beobachtungen sind folglich auch von den gefürchteten Standpunkten aus gemacht worden. Es bleibt uns füglich noch, sie durch subtilere zu ergänzen und abschliessend zusammenzufügen in ein untrennbares Ganzes. Braucht es des Hinweises, dass den bisherigen, einfacheren Stilmerkmalen eher der Wert des Individuellen zukommt, während die subtileren im Sinne des Schönen verstanden und gedeutet werden müssen?

Wer sich daher anmasste, eine Ästhetik unseres Dichters zu schreiben, müsste gleichfalls von sachlichen Beobachtungen ausgehen und — wie wir — versuchen, sie durch da und dort verstreute Äusserungen des künstlerischen Gewissens zu belegen. Es ist auch hier unumgänglich, vorerst des Dichters Auffassung vom Schönen in der Kunst leichthin zu skizzieren.

Nach dem Gesagten darf es nicht mehr überraschen, dass weise Vorsicht und Geduld wesentliche Merkmale des Schönen bei Gide sein müssen. Er unterscheidet sich hierdurch deutlich von Baudelaire, der die Überraschung, das Unerwartete, «l'étonnement» als Charakteristikum des Schönen empfindet. Gide anerkennt die ästhetische Wirkung des «étonnement» nur mit Einschränkungen: «L'étonnement, en art, ne vaut que s'il cède aussitôt à l'émotion; et le plus souvent il l'empêche.» J. p. 696. Das muss so sein, wenn man

das vorsichtige Ableiten der Spannung unseres Satzes nicht als blossen Zufall werten will. Wer übrigens den Zufall nicht zum vornherein aus der Kunst wegdenken mag, kann ein paar aufschlussreiche Sätze des Tagebuchs als Stütze unserer Meinung herbeiziehen: «Art c'est Prudence.» J. p. 746. «C'est une grande et rare vertu que la patience, que savoir attendre et mûrir, que se corriger, se reprendre et, comme disait l'apôtre: tendre à la perfection.» *Interviews Imaginaires* p. 60[1]. Es ist auch nicht Zufall, dass folgender Satz von Buffon unsern Dichter entzückt: «Le génie n'est qu'une plus grande aptitude à la patience.» J. p. 1252.

Auch aus diesem Gesichtswinkel wird offenbar, dass das Auffangen und Ableiten der Satzbewegung nicht wie bei Valéry einem Bedürfnis entspricht, «de retarder sur le choc», sondern eben diesen «choc» dämpfen, lösen will.

Neben Vorsicht und Geduld — und wohl aus beiden sich ergebend — beobachteten wir zwei weitere Elemente, die in der Folge als Motive des Schönen bei Gide gewertet werden dürften: die Strenge und das Spiel. Begegnete uns das Strikte, das Strenge erstmals in der Wort- und Bildwahl, so das Spiel in der schildernden Satzform. Obwohl die beiden Merkmale sich entgegenstehen, ja sich auszuschliessen scheinen, finden sich für beide einleuchtende Belege: «Je n'aime que le strict et le nu.» J. p. 718. «Je goûte toujours grande joie à supprimer tout l'inutile». J. p. 963. Der Wunsch nach vollkommener Strenge und Sauberkeit geht so weit, dass Gide das Kunstwerk vereinfachend definiert: «où tout ce qui ne sert pas, nuit.» J. p. 716 — und sich den Satz Montesquieu's liebevoll notiert: «Il n'y a pas d'œuvre d'art sans raccourcis.» J. p. 771. Wie erstaunt muss der Uneingeweihte sein, in den Werken desselben Menschen die Aufzeichnungen zu finden: «Certains se travaillent pour obtenir l'unité de leur être. Je m'abandonne.» «Je suis enclin à considérer l'art lui-même comme un jeu; et comme un jeu de Dieu, le Cosmos.» J. p. 964. — Und wie reimt sich schliesslich, dass der Dichter des Strikten und Nackten mit den Worten spielen will, die Worte spielen lassen will, denn: «c'est en jouant que les mots nous instruisent».[1] *Interviews Imaginaires*, p. 62.

[1] André Gide: *Interviews Imaginaires*, Editions du Haut-Pays 1943.

Man wittere hierin eine unverzeihliche Inkonsequenz; für uns bleibt die Strenge, das Strikte eine Forderung des geduldigen «tendre à la perfection», während das Spiel, die Hingabe dem vorsichtigen Lösen alles Drängenden, Übervollen entspricht.

Wenn es etwas auf sich hat, dass man den Charakteren von wirklichen oder scheinbaren Inkonsequenzen her am ehesten beikommt, dürfte es gegeben sein, in diesem Zusammenhang wieder auf unseren Satz zurückzukommen.

Gide hat verschiedentlich dargetan, wie wichtig ihm in der Malerei die Wahl der Distanz zum Geschaffenen scheint. Die Distanz in der Dichtung ist weniger konkret, aber durchaus nicht unwesentlich. Wäre die Empfindung unseres Satzes um ein Geringes breiter geschildert — mit weniger Distanz — wäre der Zauber unseres Satzes ebenso vernichtet, wie wenn die Distanz grösser gewählt und die Schilderung entsprechend vergröbert würde. Da indessen die Distanzwahl für Wort und Bild offensichtlich Begrenzung, Ballung fordert, für die Satzbewegung hingegen Lösung, Hingabe benötigt, darf man vermuten, dass Gide weniger Maler als Musiker — und als Musiker vorab dem Rhythmus verpflichtet ist. Wer nicht weiss, wie sehr sich Gide zeitlebens um die Interpretation von Bach, Ravel und vorzüglich Chopin bemühte, mag unsere Meinung mit folgendem Bekenntnis erhärten: «Moins peintre que musicien, il est certain que c'est le mouvement, de préférence à la couleur, que je souhaitais à ma phrase.» J. p. 636.

Strikte Nüchternheit in Wort und Bild ist demjenigen Bedürfnis, der — nur dem Klang und der Bewegung zugetan — alles Unnötige freudig unterdrückt und einen möglichen Fortschritt in der Kunst des Schreibens in der Aufgabe einer Willfährigkeit erblickt. Die Worte werden Diener von Klang und Rhythmus, was ihrer Schlichtheit ganz besonderen Wert verleiht.

Betrachten wir unseren Satz in diesem Zusammenhang, fällt wiederum das Glied «qu'il sait d'un peu trop d'encre chargée» auf. Das Wörtchen «peu» könnte unterschlagen werden, ohne dass der Sinn des Satzes wesentlich verändert würde: «qu'il sait d'un trop d'encre chargée». Erst jetzt er-

misst man, wie sinnvoll das anfänglich kaum auffallende «peu» sein muss; man errät aber nach dem Gesagten unschwer, dass es kaum um seines Inhaltes willen nicht geopfert wurde. Das Spielelement im Rhythmus dürfte sich hier entscheidend ausgewirkt haben. Zwar würde das amputierte Satzglied auch einen fallenden Bogen bilden — würde also der getreuen rhythmischen Schilderung keinen Eintrag tun — aber das geübte Ohr vermisst etwas: es fehlt ein Fuss zur rhythmischen Einheit. Es scheint also dem Dichter — trotz allen Beteuerungen — nicht nur um die Angleichung der Satzbewegung an die Empfindung zu gehen, sondern auch um die Länge der fallenden Bogen und ihre Verhältnisse unter sich: die Girlande soll ästhetisch einwandfrei aufgehängt sein.

Tatsächlich ist es keine eintönige, langweilige Girlande: das entzückende Bewegungsspiel beginnt mit zwei durch wohltönende, starke Laute eher schwer, majestätisch fallenden Bogen: «Semblable — ce matin» . . (2/3).

Zwei schwach und spitz lautende, unruhig bewegte Ranken lösen die Ruhe zusehends, bis der lange, neunsilbige Bogen, mit vielen schwachen, kurzen Silben die Fülle wieder sammelt, die Bewegung rafft: «Semblable (2) — ce matin (3) — à celui qui (4) — de sa plume (1 3) qu'il sait d'un peu trop d'encre chargée (9) —» . . .

Das sechssilbige «par crainte d'une tache», mit seinen wohlverteilten starken Lauten löst wieder spürbar die Raffung, während die achtsilbige Schlussklausel mit den drei auffallenden Klangakzenten wie ein markanter Schlusschnörkel wirkt: «Semblable — ce matin — à celui qui — de sa plume — qu'il sait d'un peu trop d'encre chargée — par crainte d'une tache — trace une guirlande de mots.» (2/3/4/3/9 6/8). Man beachte übrigens, wie dem letzten Bogen besondere Wirkung zuteil wird durch die Doppelakzente über der Auffangstelle und die Assonanz der betonten Silben. Wichtig ist zudem, dass der letzte Bogen als einziger mit einem Akzent beginnt: «par crainte d'une táche — tráce une guirlande de mots.« . . . Es wird niemand behaupten wollen, diese kunstvollen Spielereien seien durch den verschiedentlich geforderten Kampf gegen den «nombre fatal» bedingt, «qui n'a rien

faire avec le rhythme et l'expression naturelle du mouvement de la pensée» J. p. 717. Wir sind hier aus anderer Richtung zur schon erwähnten Inkonsequenz vorgedrungen, die wir mit dem Gegensatz Strenge/Spiel zu fassen suchten. Es will uns aber scheinen, dass man von der konkreten Satzform her einen guten Schritt weiter tun könne.

Die aufgezeigten Variationen im Numerus und die wenigen klanglichen Werte — man muss hier noch auf die vage Assonanz in den ersten beiden Gliedern hinweisen — unterliegen trotz ihrer Spielform einem geheimnisvollen Gesetz, folgen einer strengen künstlerischen Spielregel. Man ersetze versuchsweise in den ersten Gliedern «semblable» durch «pareil» und hernach vielleicht «ce matin» durch «ce soir» und das empfindsame Ohr wird eine wesentliche Verminderung des suggestiven Zaubers im Satze wahrnehmen: «Pareil, ce matin, à celui qui» oder «semblable, ce soir, à celui qui» . . . Noch eindrücklicher wird die Verstümmelung, wenn wir in den letzten beiden Gliedern setzen: «par crainte d'une tache, dessine une guirlande de paroles. » . . .

Länge und Anordnung der einzelnen Satzglieder und die sparsam verwendeten, melodischen Effekte spielen so raffiniert in einander, dass man keine Silbe zufügen oder wegnehmen darf, noch den Klangwert einer Silbe umsetzen kann, ohne die Wirkung des Satzes erheblich zu vermindern. Wir rühren hier an ein Grundproblem des Gideschen Stiles. Wer indessen begriffen hat, wie wichtig dem Dichter das Warten und Reifen, das Sich-Korrigieren und Tadeln ist, wird mit uns erraten, dass das Tagebuch Aufschluss über das Werden und die schliessliche Lösung des Stilproblems geben muss. In zeitlichen Abständen wird denn auch immer wieder unsere Frage angeschnitten: anfänglich ist es immer ein eindeutiger Widerstand, man möchte sagen ein Auflehnen gegen das Spiel des «nombre fatal», oder wie es weiter heisst gegen «une sorte de balancement de ma phrase». J. p. 717. Die Forderung nach Angleichung des Rhythmus an das saubere Denken klingt immer wieder durch: «Je souhaite toujours tracer la ligne la plus étroite, la plus subite et la moins attendue». J. p. 963.

Schliesslich aber wird sich der Dichter immer stärker der Kraft des eigenen Numerus bewusst. Die Unmöglichkeit des Kampfes wird eingesehen und — weise, doch zugleich streng fordernd — der neuen Erkenntnis Rechnung getragen: «Mon oreille, ou je ne sais quel trébuchet encore plus subtil, garde son exigence. Un pied de plus ou de moins à ma phrase, elle me choque comme un vers faux.» J. p. 1042. Braucht es noch eindrücklichere Belege dafür, dass Strenge auch im Spiel Forderung bleibt, und die beiden Grundelemente der persönlichen Ästhetik im Stil ineinanderfliessen? Es ist aber nicht nur der Numerus, sondern — wie wir zu zeigen versuchten — auch die Skandierung, die Anordnung der Silben nach starken und schwachen, die von Wichtigkeit sind: «Le nombre domine ma phrase, la dicte presque, épouse étroitement ma pensée. Ce besoin d'un rythme précis répond à une secrète exigence. La scansion de la phrase, la disposition des syllabes, la place des fortes et des faibles, tout cela m'importe autant que la pensée même et celle-ci me paraît boiteuse ou faussée si quelque pied lui manque ou la surcharge.» J. p. 1223.

Es ist richtig, dass zeitweise diese Forderung nach Musik im Satze von derjenigen nach Sauberkeit und Genauigkeit des Ausdrucks überdeckt wird; unser Beispiel wird jedoch jeden Zweifel darüber verdrängen, dass die beiden Kräfte vereinigt letzte Lockung bedeuten.

Wird es einem Einsichtigen in den Sinn kommen, das Ineinandergreifen von Rhythmus und Klang nur äusserlich zu bewerten? Gide, dessen Suchen nach neuen Harmonien wir mehrfach erwähnt haben, wünscht die Einheit von Numerus und Wohllaut mit Empfindung und Gedanke. Die neuen Harmonien sind nichts anderes als das magische Wechselspiel zwischen den vier Begriffen. Unser Satz ist eines der besten Beispiele für diese Harmonie — oder wie Gide in *Interviews Imaginaires* sagt — für diese Musik: «J'appelle musique, ici, (dans les vers) cette conspiration du nombre et des sonorités, de l'émotion et de la pensée, dont un court poème de Valéry nous offre un exemple si excellent . .» P. 94.

Das vorzügliche Beispiel ist das Gedicht *L'Insinuant*, das Gide in der alten Fassung vollständig wiedergibt. Das Echo,

das unser Dichter diesem Gedicht zuteil werden lässt, scheint uns wesentlich, zeichnet es doch auf ebenso geheimnisvolle Weise — wenn auch mit andern Mitteln — ein Mäandermuster, wie unser Satz die Girlande festhält:

«O courbes, méandre,
Secret du menteur,
Je veux faire attendre
Le mot le plus tendre.»

Zwischen Girlande und Mäander liegt wiederum der erwähnte Unterschied der beiden Freunde, denn das Mäandermuster ist — wie Leo Spitzer festgestellt hat — Ausdruck des «sozusagen intellektuellen Sehens», während die Girlande den Stufungen des Empfindens gerecht wird.

«Semblable, ce matin, à celui qui, de sa plume qu'il sait d'un peu trop d'encre chargée, par crainte d'une tache trace une guirlande de mots.»

Abschliessend halten wir fest, dass das Wichtigste und Auffallendste an Gide's Stil ein Neben- oder besser Miteinander von Strenge und Spiel ist. Der Dichter ist sich völlig im Klaren darüber, hat er doch mit kaum zu übertreffender Scharfsicht und spielerischem Humor seine Art aphoristisch karikiert: «Je ne suis qu'un petit garçon qui s'amuse — doublé d'un pasteur protestant qui l'ennuie.» J. p. 250.

PAESAGGI MANZONIANI

Diego Valeri.

Nei *Promessi Sposi,* tutti l'hanno osservato, c'è pochissimo paesaggio. Dico paesaggio in senso proprio, non luogo o scenario del dramma. (Come sarebbe il castellaccio dell'Innominato, con quel «mucchio di massi e di dirupi» e quell'«andirivieni di tane e di precipizi» che già prefigurano l'animo del tristo signore; o Milano, deserta lordata desolata dalla peste, e soffocata da quel cielo fosco, gonfio di bufera, eppure immoto, da cui romperà, tra breve, il grande lavacro lustrale. Scenari davvero shakespeariani.)

Pochissimo paesaggio; perché il Manzoni, da buon classico, è attento sempre e soltanto all'uomo, e, da buon cristiano, all'anima dell'uomo. Ma quel pochissimo è tale, reso in tal modo, che non finirà mai di farci stupire.

Lasciamo pur da parte la descrizione iniziale, piuttosto topografica che paesistica, e l'orto di Renzo, che ha tutta l'aria di un pezzo di bravura. Ricordiamoci invece, per esempio, della luna sul sagrato, nella notte famosa del grande scompiglio.

«Era il più bel chiaro di luna; l'ombra della chiesa, e più in fuori l'ombra lunga ed acuta del campanile, si stendeva bruna e spiccata sul piano erboso e lucente della piazza; ogni oggetto si poteva distinguere, quasi come di giorno.» Punto e basta.

Non si può essere descrittori più asciutti, né più intenzionalmente prosaici, e rigorosamente funzionali, di così. «Il più bel chiaro di luna»: se questo è descrivere, anche il primo che passa può cavarsene la voglia. «Quasi come di giorno»: si noti quel *quasi* prudenziale; che il lettore alle volte non confonda il chiaro di luna con la luce del giorno. Quattro aggettivi (due coppie) per l'ombra della chiesa e del campanile: questa più lunga ed acuta rispetto a quella; e tutt'e due, ma fuse in una, brune e spiccate rispetto alla lucentezza della piazza. Un'altra coppia di aggettivi per rendere, appunto la luce sul piano dalla piazza; ch'è erboso e lucente; in cui cioè si distingue, sotto la gran luna, il verde e il morbido dell'erba.

Badiamo ora. Tanta e così vigile precisione di parola sembrerebbe doversi esaurire in una pura rappresentazione realistica; e invece, tutti lo sentiamo, si risolve in una visione fantastica e, diciamo, surrealistica, che ha del sogno, si avvolge di lunatico mistero. Vi domina une specie di fissità incantata, che nulla toglie alla definitezza della realtà, ma la riempie di un arcano senso di attesa.

Succede perciò, io credo, che, ricordando in vago questo chiaro di luna, a libro chiuso e remoto, abbiamo l'impressione che ci sian dentro molte più cose di quelle che poi, rileggendo, constatiamo esserci. Donde lo stupore cui si accennava.

Un altro esempio. Renzo sbuca, al primo chiarore dell'alba, dalla capanna presso la riva dell'Adda, dove ha passato la notte («quella che doveva essere la quinta delle sue nozze») tremando di freddo, d'impazienza e di paurosi e soavi ricordi. «Il cielo prometteva una bella giornata: la luna, in un canto, pallida e senza raggio, pure spiccava nel campo immenso d'un bigio ceruleo, che, giù verso l'oriente, s'andava sfumando leggermente in un giallo roseo. Più giù, all'orizzonte, si stendevano, a lunghe falde ineguali, poche nuvole, tra l'azzurro e il bruno, le più basse orlate al di sotto di una striscia quasi di fuoco, che di mano in mano si faceva più viva e tagliente: da mezzogiorno, altre nuvole ravvolte insieme, leggieri e soffici, per dir così, s'andavan lumeggiando di mille colori senza nome; quel cielo di Lombardia . . .» con ciò che segue.

Anche qui un'aggettivazione così precisa che si vorrebbe dirla scientifica: il bigio ceruleo, il giallo roseo, l'azzuro e il bruno, ecc.; e quella luna *senza raggio* che ci richiama alla mente, con quale commozione, la notte *senza vento* del Leopardi. (Vedete che rosa si può cavare da un *senza,* cioè da un'assenza). Anche qui le caute attenuazioni di un *quasi* e di un *per dir così.* Anche qui un che d'intenzionalmente prosaico, o meglio quella sana diffidenza della prosa poetica, ch'è un'altra caratteristica della classicità manzoniana. Si osservi, oltre alla quotidiana umiltà della parole di apertura («il cielo prometteva una bella giornata»), la cadenza finale del primo periodo, attenuata, smorzata, come sospesa, e quasi evitata, nello sdrucciolo di «roseo».

E, d'altra parte, anche qui, una ricchezza di suggestioni fantastiche e sentimentali e musicali, di cui non si riesce a darsi piena ragione. Tutto, in quest'alba, è come dev'essere, potentamente definito, anzi definitivo; ma da tutto si effonde un respiro profondo di poesia che ci viene dritto al cuore e soavemente ce lo turba. Quella dolce luna, mortificata in un canto, pallida e senza raggio, come dimenticarla? e come ripensarla senza commozione?

Un terzo esempio potrebb'essere offerto da quella straordinaria *illuminazione* paesistica che il poeta ha condensata in non più di quattro parole, là dove ci mostra Renzo, tornato

al paese dopo la peste, e sul punto, ora, di accomiatarsi dall' «amico», per andare a Milano in cerca di Lucia. Allo spuntar del giorno i due sono in cucina; e Renzo espone i suoi piani . . . «E così parlando, ritto sulla soglia dell'uscio, con la testa in aria, guardava con un misto di tenerezza e d'accoramento l'aurora del suo paese che non aveva più veduta da tanto tempo.»

L'aurora del suo paese: un paesaggio anche questo. Magicamente alla vista dell' suggerito, senza neppure un tocco descrittivo anima più che alla vista degli occhi: quella certa luce sospesa su quel certo oscuro profilo di monti.

Se poi si vuole un paesaggio completo, dove tutto sia *veduta* e *visione* al tempo stesso, dove ogni particolare visivo e uditivo concorra ad esprimere uno stato d'animo, non c'è che da cercare, fuori del romanzo, il celebre racconto del diacono Martino, nel second'atto dell' *Adelchi*.

. . . Qui nulla
Traccia d'uomo apparia; solo foreste
D'intatti abeti, ignoti fiumi, e valli
Senza sentier: tutto tacea: null'altro
Che i miei passi io sentiva, e ad ora ad ora
Lo scrosciar dei torrenti, o l'improvviso
Stridir del falco, o l'aquila, dall'erto
Nido spiccata sul mattin, rombando
Passar sovra il mio capo, o, sul meriggio,
Tocchi dal sole, crepitar del pino
Silvestre i coni . . .

La paurosa maestà e verginità della natura alpina *(intatti* abeti, *ignoti* fiumi, valli *senza sentier)*, il suo infinito silenzio, reso più sensibile dai radi rumori, dalle voci sperdute delle cose e degli esseri selvaggi, l'invisibile presenza di Dio nella solitudine profonda: mi pare che nessun «poeta della montagna» abbia mai detto questi ineffabili con altrettanta verità et nettezza e castità di parola.

CHRONIK

CLAUDE-LOUIS ESTEVE, ETUDES PHILOSOPHIQUES SUR L'EXPRESSION LITTERAIRE (Ouvrage couronné par l'Institut) Paris 1938

Ce livre est comme une rencontre. L'auteur, né en 1890, entre en 1910 à l'Ecole Normale Supérieure. En 1914 il part pour le front, tombe en septembre aux mains de l'ennemi et reste quatre ans captif. De retour en France, il fait son agrégation en philosophie, exerce pendant 12 ans au Lycée de Carcassone, passe par Montpellier au Lycée St. Louis à Paris, où après quelques semaines il meurt (24 novembre 1933). Il laisse derrière lui quelques grandes études (*Autour de Valéry*, Revue de Métaphysique 1928; *Réflexions sur Marcel Proust*, La Psychologie et la Vie 1928; *Vers la Jeune Parque*, Chantiers 1928; *Vers Novalis*, Revue d'Histoire de la Philosophie 1930; *L'Expérience et la Poésie Mystiques*, Revue philosophique 1931), et ce livre que quelques anciens maîtres et amis ont extrait de ses manuscrits en y ajoutant une introduction et l'un ou l'autre article paru dans d'introuvables revues (*Avant-Propos, Poésie pure, Vers André Gide, Autour de Mallarmé, Apergus sémantiques*). Ces «débris d'on ne sait quels grands jeux» font regretter l'ouvrage d'ensemble que l'auteur comptait écrire; mais ils portent si visiblement la marque de son esprit qu'il est possible de deviner les lignes directrices qui orientaient ses recherches.

L'épigraphe placée en tête de l'article sur Mallarmé convient à l'œuvre entière: «*Je résolus de faire de ma volupté une connaissance*» (Ch. Baudelaire). La volupté de cet auteur, c'est son amour pour les beautés littéraires, pour la magie des images et des rythmes dans laquelle se concrétise l'élan créateur de l'esprit. Cette ardeur à saisir la vie dans le mouvement même de son incarnation se transforme chez C.-L. Estève en besoin de connaissance: par l'analyse scientifique des techniques littéraires il cherche à découvrir les ressorts cachés des grandes émotions humaines.

La rigueur de cette recherche se montre déjà dans l'étude de la valeur expressive des *sons*. L'auteur, dès l'abord, écarte les vagues intuitions qui, s'autorisant des jeux visionnaires d'un Rimbaud ou d'un Claudel, font ravage dans ce domaine. Il combine par un paradoxe heureux avec les travaux de laboratoire l'exégèse la plus sensible. Les techniques expérimentales d'enregistrement lui permettent à la suite d'un Helmholtz, de l'Abbé Rousselot, de George Lote de saisir avec précision la différence des timbres. L'acuité de l'i dans le *Cygne* de Mallarmé se distingue de celui du *Possédé* de Baudelaire (un fa 2 chez M., un ré 2 chez B. p. 154) et marque ainsi un autre climat émotionnel. Avec la même exactitude il note les changements de hauteur et de vitesse. Les chiffres fourmillent

dans ces pages, mais toujours à «l'analyse» est enchaînée «l'extase». «Une bonne diction à changement de vitesse oppose vers à vers, le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui (3 secondes 3/4) au lac dur oublié (5 secondes) et l'ivresse du coup d'aile (3 secondes 3/5) à l'atonie du glacier (4 secondes 4/5)» (p. 157). A celui qui étudie les textes avec une si respectueuse minutie, on demande toujours comment il s'imagine que le poète ait trouvé ce réglage si précis des valeurs phonétiques. Estève répond: «Le poète qu'une phrase gêne et qui essaie au hasard plusieurs tournures cherche à son insu la durée, la hauteur, ou l'intensité qui donneraient à sa phrase rythme et musique. Il ne dégage pas les causes de sa gêne, ni, parvenu à se satisfaire, de sa réussite. Il est comme un dormeur qui à force de se remuer finit par trouver la position la plus commode.»

Même souci de précision dans l'étude des périodes. Il distingue dans le mot *rythme* deux acceptions: le retour périodique d'un certain effort (rime, isosyllabisme, structure d'une strophe) et l'organisation de la phrase en systèmes appropriés à la situation mentale qu'il s'agit de communiquer (ces systèmes sont délimités par des *coupes*). Les coupes elles-mêmes se présentent comme *accents* ou comme *pauses;* elles sont donc accent ou pause, parfois accent et pause. Cet instrument très sensible est encore perfectionné par des variations de la hauteur. Selon une loi de Rousselet, la voix monte quand le sens est suspendu et descend quand le sens est achevé. Donc, après une élévation de la voix, les coupes suspendent le sens; après une chute de la voix, elles marquent que le sens est accompli (p. 38, 39). Tous ces mouvements sont mis au service de l'expression. Chez Gide, par exemple, «l'arabesque de la phrase reproduit le graphique du désir en ses moindres péripéties» (p. 52). De même pour la chute des phrases: «Il y a bien des manières de tomber, depuis les glissement en pente douce jusqu'à la chute à pic: la partie descendante des phrases, selon le mode de choir, pourra donner lieu soit à des effets d'harmonie imitative, soit à des moyens de soulignements inopinés» (p. 161).

Dans le domaine de la vision, au lieu même où naissent les *images*, les *métaphores*, les *mythes*, l'auteur trouve un fondement solide en s'appuyant sur l'analyse des procédés sémantiques. Il étudie de près les démarches du langage en action. A l'origine le vocabulaire est *subjectif:* «les mots expriment les attitudes du désir en face d'une réalité favorable ou contraire à ses vœux» (p. 271). [1]

[1] Ce parti-pris de l'attention devant la réalité, lorsqu'il est consacré et stylisé s'appelle un «genre». «Si Peau d'âne m'était conté, puisqu'il s'agit d'un conte, je serais prédisposé à m'émerveiller. Il vient des rois de tous les pays ... Il vient ... Qu'ils soient les bienvenus, allegro. Des rois ... ce

«Le désir est un sauvage et un enfant, l'intéresse dans les choses tout ce qu'il peut attendre d'elles» p. 272). Ce langage primitif est gestuel. Dans la première saisie de la réalité par le langage, les impératifs du désir s'expriment par l'acte, le geste, le verbe. Mais au *désir* s'allie le *besoin.* «Les prises de vue que suscite le besoin dépassent de beaucoup en objectivité celles qu'inspire le désir» (p. 271). [1]

Du subjectif individuel on passe donc à *l'objectif généralisé.* «Subjectif par ses origines, le vocabulaire ne tarde pas à exprimer la réaction des choses sur le sujet. Avant tout, le langage est communication et communauté. D'autre part, si les choses s'adaptent au besoin, le besoin s'adapte tout autant aux choses. Les mots expriment à la longue le commerce qu'une civilisation a entretenu avec tel ou tel objet, l'usage qu'elle en a communément attendu, sa valeur d'échange et comme son prix» (p. 272). Cependant le mot n'est jamais définitivement fixé ou circonscrit. «Rien qu'à considérer les tours de valse qu'un mot peut faire par métonymie ou par métaphore avec les plus diverses réalités, on conçoit que le nombre des mots existants n'est qu'une des moindres richesses du langage au prix des ressources illimitées que réserve la multiplicité de leurs affectations possibles. Les sous-entendus les rendent encore plus mobiles. La proportion du sous-entendu à l'exprimé, si éminemment variable, accuse à son tour *la précellence de la fonction significatrice* sur les signes proprement dits. Quelles désignations inattendues enfin un mot ne risque-t-il pas de recevoir à la merci des méprises et des contre-sens auxquels l'exposent les catachrèses et les emprunts, sans compter les étymologies populaires? Par ailleurs les dérivations et les compositions tirent d'un très petit nombre de signes une variété immense de combinaisons. Il n'est si pauvre idiome qui ne puisse tout formuler, tout» (p. 273). De ces observations se dégage une philosophie du langage qui

---

ne sont pas les premiers venus. De tous les pays ... des connus, des inconnus, je m'attends à de l'exotique, à du fabuleux, éléphants, aigles, sultans des Mille et une Nuits. Un sourire court le long des mots ... S'il s'agissait d'une période de Bossuet convoquant à d'augustes noces tous les royaumes de la terre, l'abord serait tout autre. Il vient ... Légère oppression et sentiment de soudaineté, place, place! Des rois ... Marche royale, fanfares. De tous les pays ... Rinforzando de solennité ... Un certain parti-pris de dignité dans la forme, un souci parfois excessif de garder une certaine unité et harmonie de ton, et nous voilà d'après Lemaître au coeur de la tragédie racinienne» (p. 190).

[1] «Lors du besoin, les yeux ne sont que les serviteurs de nos mains; lors du désir, comme le dit magnifiquement Macbeth, les yeux sont les fous du coeur» (p. 272).

s'apparente aux intuitions géniales de Giambattista Vico et aux subtiles déductions de Brice Parrain (*Recherches sur la nature et les fonctions du langage,* Paris 1942). «Il est aussi difficile de trouver des mots qui ne veulent rien dire, que d'en trouver qui signifient quelquechose.» Le langage est en même temps «réglage» et «déréglage», il joue le «chaos» aussi bien que le «cosmos». Cela revient à dire que *«le langage est essentiellement exercice»* (275).

«Réglage, déréglage»: ce sont les mots-clefs de tout art d'interprétation. L'originalité des chefs d'œuvre poétiques a sa source non dans la nouveauté des éléments qui les composent, mais dans le réglage strict de ces éléments. «Les images de la poésie dans la mesure où elles sont évocatrices, sont du même coup motrices et contiennent la loi des intonations et des esquisses de mouvements qui sont dans un rapport subtil avec la suggestion qu'elles introduisent: mais, c'est surtout par l'atmosphère mentale qui se diffuse d'elles que l'esprit s'oriente vers une obsession déterminée et à son tour déterminante. Cette détermination déterminante s'opère par le réglage, la convergence d'un nombre fini de moyens indépendants; elle opère à son tour par leurs inépuisables prolongements, renforcements, interactions, et entraînerait à une analyse de l'inexhaustible» (p. 10).

La plupart des éléments qui composent le sonnet du *Cygne* provenant des *Fleurs du Mal*, l'originalité de la poésie mallarméenne réside uniquement dans la perfection du réglage. «D'abord celui des images. C'est une symphonie en blanc majeur comme on disait en 1885; toutes les images en sont blanches, le cygne, le site, l'aube vierge de l'aujourd'hui, et le passé pétrifié en espace; c'est même l'unanime blanc conflit de toutes ces images, avec au centre le Cygne dans sa prison de cristal» (p. 145). «Après le réglage des images, celui des sons. Toutes les rimes, et à l'intérieur des vers, tous les mots sont assonancés sur la voyelle i . . . Mais le réglage des réglages, dans ce sonnet en blanc et en i, c'est que les couleurs, les sentiments, et les sons se répondent, et même la consistance cristalline du site. Quand, séduit par la beauté de leurs noms, Musset évoque le Pélion, l'Ossa, puis,

Le golfe d'argent,
Qui montre dans ses eaux où le cygne se mire,
La blanche Oloossonne à la blanche Camyre,

il s'enchante de sonorités belles pour elles-mêmes. Que ces villes blanches comme des cygnes et ce cygne blanc comme des villes, des villes d'Orient, des villes grecques, échangent leurs blancheurs, les timbres de voyelles ne concourent pas à cet échange; le jeu

des belles sonorités et celui des blanches images restent indépendants. Ils sont liés dans le sonnet qui nous occupe» (147).

Le thème baudelairien de l'exil qui est au centre de ce sonnet prélude au motif plus spécifiquement mallarméen de l'absence qu'orchestre une série de sonnets hermétiques se groupant autour du symbole de la Chambre inhabitée. L'exégèse du *Salon vide:* «Ses purs ongles . . .» et de la trilogie de la *Chambre vide* au soir tombant: «Tout orgueil . . .», à minuit: «Surgi de la croupe . . .», à l'aube: «Une dentelle s'abolit . . .» ne néglige aucun détail, même le pauvre «ptyx» après l'énumération des explications les plus convaincantes, celle d'Henri Charpentier (selon l'étymologie grecque: «coquille»), celle de Paul Claudel (selon le décor d'*Igitur:* la «fiole de verre, pureté, qui renferme la substance du Néant»), est doté d'une nouvelle interprétation: «Dans la maison défunte de ‚Tel qu'en songe' les sabliers vides et les clepsydres mortes évoquent le temps pulvérisé, tari, comme aux jours de la maison vivante, bibelots d'inanité sonore, ils ont filtré le laps furtifs des heures. Le sablier aboli, quel symbole du Temps révolu!» (p. 172) Mais l'agencement savant et subtil de tous les éléments fait de cette suite de sonnets le véritable «Art de la Fugue» mallarméen: les symboles se commentent les uns les autres comme dans la polyphonie de Bach les motifs musicaux s'éclairent dans l'écoulement mélodieux du contrepoint. «Ces gammes de symboles traversent toute l'œuvre de Mallarmé . . . Mais jamais encore avant la Trilogie elles ne s'étaient multipliées et superposées jusqu'à une telle profusion. La reprise sur la musique ne saurait aller plus loin sans faire violence au langage. Tout est dans tout. Chaque symbole exprime le sonnet en son entier» (p. 177). Cependant la perfection même du réglage dénonce un profond déréglage qui fait sentir les limites extrêmes atteintes par la poésie. «Surgi de la croupe et du bond un poème jaillit de l'élan créateur, le voilà donné, mais il ne porte pas sa rose. La création poétique reste hélas! toujours incomplète, et l'urne vide d'ambroisie. Mallarmé tient le poème, il y sent trembler la rose, mais il ne la voit pas. Elle s'épanouit *ailleurs,* hors de son atteinte» (p. 183).

En confrontant Gide avec Proust et Valéry, Estève élargit le débat. Tout se passe comme si l'esprit créateur d'une génération avait modulé dans une fugue à trois voix le thème de la disponibilité du moi. «Le moi selon Proust, sensitif, endurant, mais inerte; le moi selon Valéry sensuel, ingénieux et constructeur, le moi selon Gide, volonté trop aimante pour réagir au lieu d'accueillir, se comportent chacun de façon irréductible devant toutes leurs latences et leurs ressources. M. Teste, Proust, Ménalque, Lafcadio,

s'ils se réclament tous du Sois disponible, l'entendent différemment. Pour M. Teste, Sois disponible exprime une possibilité permanente de réactions techniques (avoir à ma disposition, sans disposer, écrivait-il à Gide dès 1894), pour les personnages de Proust, cette formule, qui cesse d'être impérative, implique une impossibilité de réactions, le moi se bornant à offrir, délicieusement ou douloureusement vulnérables, la collection de ses moments; pour Ménalque et Lafcadio, Sois disponible, c'est aussi l'impossibilité de réactions, mais motivée par une possibilité permanente d'accueil fervent... Le moi et l'univers, d'après Valéry, sont essentiellement ouvrables... Il s'agit, artificiellement, au moyen de leurs moyens, de réaliser pures et extrêmes, les activités ou réalités qui ne se présentent d'elles-mêmes que mélangées et médiocres... En lieu et place de ce moi technicien, l'expérimentateur de nos virtualités latentes, dans Proust, c'est le Temps. Un personnage de Proust est une collection de moments étanches: le temps le fait sans cesse autre de corps et d'âme. Défauts et qualités ne lui appartiennent pas... De n'importe qui peut se produire n'importe quoi... L'existence réelle convient moins aux individus qu'aux lois. Du côté de chez Proust, les hommes sont disponibles au nécessaire et au général. Du côté de chez Gide, ils le sont au particulier et au contingent. L'abandon de soi à la diversité des choses, de Dieu ou du protéique démon, la faim, la soif, l'amour de la saveur propre s'opposent au retour perpétuel d'identiques passions dans un moi perpétuellement altéré...» (p. 117—119).

La technique du particulier que l'interprète analyse minutieusement en étudiant les réglages gidiens (mouvement de la phrase, choix des mots, dessins des caractères, interpolation entre les puissances latentes de l'âme et leur épanouissement dans un fait-divers) aboutit dans les *Faux-Monnayeurs* «à des conséquences, non encore aperçues, de la disponibilité gidienne. Ce sont, sous forme négative, deux défenses: ne jamais profiter de l'élan acquis, ne jamais se diriger vers un but; et, complémentaires, deux recommandations: repartir toujours à neuf, aller toujours de l'avant. C'est là la disponibilité de l'Enfant Prodigue, toujours en quête de l'événement transversal, appliquée à l'art du romancier: le passé et l'avenir ne doivent pas plus enchaîner les personnages ou le roman qu'ils n'engrènent la vie» (p. 90). Que cette technique et éthique de la disponibilité révèle, elle aussi, un déréglage intime, Estève le démontre par l'étude du puritanisme refoulé de Gide. Ce sont des pages sur la morale sexuelle qui éclairent le conflit le plus âpre de la génération d'entre les deux guerres. «En quoi consiste la morale? En scrupules qui refoulent la disponibilité? ou

en sacrifices qui l'exaltent? ... Un puritain n'est pas un être moral, c'est un maniaque de la morale. Le puritanisme, refoulé mais non extirpé, descend dans une zone plus obscure de la conscience, comme dans les *Faux-Monnayeurs* la maladie du petit Boris, et y végète secrètement ... La question sexuelle perdrait, j'imagine, beaucoup de son importance dans une civilisation homogène, où l'esprit et le cœur auraient reçu la même culture» ... «S'il était aussi contrarié que l'appétit sexuel, c'est le simple appétit (la faim) qui serait le plus grand fournisseur du freudisme», dit Gide. «La raison, c'est quand on a soif et qu'on ne boit pas, apprend-on aux enfants» ... (p. 66—72). L'acuité même du conflit pousse l'auteur à ses plus grandes découvertes. «Il est naturel, dit-il dans un passage important des *Incidences*, que toute grande réforme morale soit due à un déséquilibre physiologique ...» (p. 73). Il est vrai que la doctrine de Gide, si prêcheuse quelquefois qu'elle décèle en lui un pasteur protestant refoulé, est surtout une doctrine d'émancipation. C'est la révolte contre la morale, «faisceau des scrupules collectifs, moutonniers, qui contrarient la disponibilité ... le système de freins et le réseau de contrôles de tous sur chacun» (72). Mais le dégagement des entraves sociales et spirituelles était nécessaire pour rendre possible un nouvel accès à la réalité. Grâce à sa frénétique recherche du particulier Gide, au moment où il écrit *Numquid et tu* ... se trouve de plain-pied avec l'Evangile. Comme Fichte, il tient l'ici-bas de la vie éternelle pour l'essentiel du christianisme. «Le royaume de Dieu ne nous attend pas après la mort ... Le vrai drame pathétique est entre l'homme et Dieu: Dieu et l'homme, pour aimer et pour être aimés, ont besoin l'un de l'autre ...» (p. 66). Le vrai sens de la disponibilité c'est d'être ouvert à l'ensemble de la vie qui est Dieu. «Se préférer, préférer autrui, sont des crimes de lèse-totalité: s'arrêter sur une chose ou sur un être, c'est se détourner de tout le reste ...» (p. 81).

Si l'étude sur Gide est le chapitre central de ce grand livre c'est que la même soif d'une rencontre authentique avec le réel caractérise toutes les explorations de C.-L. Estève. La réalité pour lui est au point de jonction entre la nature et l'esprit. «La magie de l'esprit qui engendre les mythes reproduit le secret de l'esprit qui engendre la nature: l'esprit ne se réalise qu'en s'extériorisant, le visible est la visibilité de l'invisible ... La poésie est le réel absolu» (p. 12). L'explorateur des techniques littéraires n'a jamais trouvé de justification plus claire à ses efforts que dans les paroles qui résument l'essence de ce livre (p. 124):

«A force de rigueur, en portant à bout les puissances humaines insoupçonnées, le savant, le poète, le musicien créent les mondes

les plus purs possibles, l'univers et le moi réels n'étant qu'à demi achevés. Le réel contient en jachère tout le réalisable.»

Théophile Spœrri.

FREUNDESGABE FÜR EDUARD KORRODI

Die 36 Aufsätze dieser Sammlung[1] — in der Vorrede «ein Bändchen meditierender Prosa» genannt — handeln in einem Raum, der von Homer bis Rilke, von Wortforschung im Rebberg der Ostschweiz bis zum platonischen Gespräch auf einem Pariser Dachgarten, von der allgemeinsten und hintergründigen Frage nach einer «Weltliteratur» bis zur wortnahen Deutung des einzelnen Gedichtes reicht und bieten so eine Mannigfaltigkeit an Themen und Betrachtungsweisen dar, deren Einheit kaum irgendwo anders als in der Person des also Beschenkten gefunden werden kann, in einem Geiste, der wach ist für alle Aussagen, Wandlungen und Verwandlungen, denen das geschriebene Wort als Dichtung und Kritik im Laufe der Zeiten fähig ist. Oder wäre es möglich, dass die hier vorgebrachten Gegenstände und Ansichten und an sie schliessenden Meditationen auf die Frage antworteten, von welcher Art der Geist unseres Jahrhunderts sei? Es ist verlockend, sie daraufhin zu betrachten, denn wo eine solche Zahl bedeutender Autoren unter keinem anderen Programm sich zusammenfinden als unter diesem, einen Freund zu ehren durch die Darstellung ihrer Beschäftigung mit dem, was wir europäisches Kulturgut nennen, da liessen sich gewiss Vorlieben und Neigungen, Thema und Methode betreffend, auffinden, aus denen eine Diagnose gestellt werden könnte.

Beispielsweise: «Literatur ist ein in Raum und Zeit perspektivisches Phänomen. Bei jeder Sinndeutung kommt es auf den Standpunkt an, und im Mass, als dieser sich verschiebt, verschiebt sich auch der Masstab ... Dichtung ist, was einmal gedichtet wurde. Aber Weltliteratur ist nicht die Summe dieser Unsumme von Bildern, von Imaginationen, sondern das, wozu sie uns heute geworden sind und was sie dem jeweiligen Heute sind ... Das Ende aber ist gewiss: dass alles fliesst. Und nun das Entscheidende: es fliesst im doppelten Sinne. Einmal im Wandel, in dem wir begriffen sind, sodann in der Spiegelung, die dieser Wandel in uns erfährt ... Nur der Mensch kennt die Freiheit des Han-

[1] Verlag Fretz & Wasmuth, Zürich 1945. Einmalige Ausgabe von 850 Exemplaren,

delns, deren Folge das Phänomen «Geschichte» ist. Der Mensch ist Geschichte. Das Tier bleibt immer dasselbe und fängt immer wieder von vorne an. Für den Menschen aber und nur für ihn, ist das Spätere anders als das Frühere und enthält auch alles Frühere in sich. Darum ist ihm Vergangenheit nicht eingesargtes Gestern, sondern die lebendige Kraft, die sein Heute trägt». (Aus *Prolegomena zum Thema «Weltliteratur»* von Martin Bodmer).

Dazu: «Ortega ist ein Philisoph des «nicht mehr» und «noch nicht» — des Überganges. Sein Werk diagnostiziert das Ende des abendländischen Rationalismus, der auf Descartes zurückgeht und es hält Ausschau nach dem, was kommen müsste, ohne doch zu wissen, welche Gestalt die neue Lebensform hat». (Aus *Bemerkungen über Ortega Y Gasset* von Hans Barth).

Und: «Ja, einen Kritiker wie jenen Engel brauchen wir, der alles ins richtige Licht setzt», rief jetzt der Unbekannte, «der die richtigen Lichter aufsetzt und nicht einen, der die Federn ausreisst. Wir müssen wieder lernen, schöpferisch zu sehen, wir sind am alleräussersten Punkt der Zerstörung angekommen; was wir am meisten angebetet haben, die Materie, ist bereits ein Opfer, mit dem wir umspringen können, wie es uns beliebt, und wir entscheiden über ihr Sein und Nichtsein ... Wir hätten aber gerade so gut über jeden andern reden können, der dasjenige besitzt, was diesen grossen, missverstandenen Kritiker (Machiavelli) auszeichnet, das Lachen, diesen Flügelschlag der Seele, der es ermöglicht, sich zu erheben, ein Ganzes klar zu sehen, zu werten und dabei im hellen Aether über den Dingen zu schweben und ihnen das Licht zu schenken, das ihre Nahrung ist, und welches dort, wo es aufleuchtet, die Ordnung erkennen lässt, in der jedes Herz und jeder Geist am Sinne des Lebens teilhat — dem Sinne, in welchem nichts sein und bleiben muss, sondern zum Werden, zum Wandel, ja zur Begnadung berufen ist.» (Aus *Vorbei am Wortwechsel* von Carl J. Burckhardt).

Sprechen nicht solche Beispiele dafür, wie sehr gross das Verlangen ist nach der Bewegung, nach dem Strom, nach dem Flüssigwerden einer erstarrten Welt, der die Gefahr droht, dass sie zerrissen werde und in Stücke gesprengt von der Kraft, die doch immer, selbst dann, wenn sie in materialistischem Sinne verstanden wird, als unversiegbarer Springquell aller Schöpfung und Zeugung dem Kosmos sowohl wie dem einzelnen Lebewesen innewohnt? Damit sagen sie wohl auch, was uns fehlt: der wahre Bezug in der Zeit, und reden ahnend von einer kommenden Ordnung, deren Masstäbe uns noch fremd sind, von denen aber dieses bekannt ist, dass sie nicht nur für das Festgestellte, son-

dern auch für das Bewegte gültig sein sollen, um dem Menschen gerecht zu werden, der zwischen Zeit und Ewigkeit, zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit im Gegenwärtigen schwebt.

In dieser Richtung würde eine Forschung nach dem Zeitgeist führen, doch soll sie hier nicht weiter verfolgt werden, — es sei lediglich auf diese Möglichkeit hingewiesen, zu der die vorliegende Sammlung einen seltenen Anlass bietet.

*

Unter dem Titel *Zu Goethes Altersprosa* geht Max Rychner jener Sprache nach, um deretwillen Goethe oft getadelt worden sei, da man sie verholzt, manieriert, steif genannt habe, verglichen mit der «mit tausend Gelenken springenden und mit hochgewillten Schwingen fliegenden» Jugendsprache. Dieses Hinwenden zu einem sprachlichen Stil, der weniger die Mannigfaltigkeit der Einzelerscheinungen als das ihnen Gemeinsame, Typische auszudrücken vermag, wird hier in Beziehung gesehen zu Goethes Leben, das, anhebend in der freien Reichstadt Frankfurt, in immer weiteren Kreisen um das alte, deutsch-österreichische Kaiserreich sich bewegte, dessen Geschichte ihm in persönlichen Begegnungen offenbart und überliefert wurde und dessen Sprache, die an Erfahrungen reiche Sprache der kaiserlichen Kanzlei, er schliesslich um ihrer ordnenden Fähigkeit willen sich aneignete. «Er hat sie wohl sein Leben lang gekannt, hat sie aber schliesslich angenommen, aufgenommen, sie herrlich durchdrungen und sich von ihr umfangen lassen, in ernsten Zauberspielen, die jene mit Suleika auf anderer Ebene wiederholen und weiterführen.» Es scheint uns bedeutsam, dass heute, in einer Zeit, die an allem und somit auch an der Sprache, an ihrer Verständlichkeit und Ausdrucksfähigkeit zweifelt, Zusammenhänge gesucht und gefunden werden zwischen dem Stil eines Dichters, dessen Persönlichstem und Eigenstem also, und jenem andern, der nicht Einem, sondern dem Reichsamt angehört, einem Un- und Überpersönlichen, das, eben um der Ordnung und des Bestandes willen, von seiner Sprache in erster Linie Verständlichkeit verlangen muss, — und nicht ohne Trauer lesen wir den Schluss dieser Studie, die das Wissen um den unheilvollen Riss zwischen Staat und Person, zwischen politischer und dichterischer Sendung, der heute durch die Welt geht, vertieft: «Vermählt mit der seinen, hat die Entelechie des alten Reiches über dessen Tod hinaus noch geredet, gewirkt, abendländisch-überpolitisch, eingegangen in die sublimste Verwandlung, auf die hin sie auch angelegt sein musste. So deutet denn die würdige und weiche Bewegung dieser Altersprosa zurück vom Genie des

einzig sprachgeliebten auf sein Leben, das Sprache werden wollte, und auf jenes innerhalb der alten Reichsidee sich bildend und bildsam erhöhenden deutschen Lebens, das in Goethes Wort- und Satzfolgen ihm, dem Dichter, und zugleich seinem eigenen Inbegriff begegnete».

*

Max Wehrli nimmt Rilkes Grabspruch

Rose, o reiner Widerspruch, Lust
Niemandes Schlaf zu sein unter soviel
Lidern

zum Anlass einer Deutung des dichterischen Bildes, wie der Lyriker es verwendet. «Der heimliche Mittelpunkt, um den die lyrische Aussage kreist, ist, wenigstens bei Lyrikern vom massgebenden Rang Hölderlins oder Valérys, das Problem und das Wunder des dichterischen Ursprungs selbst und schlechthin». So soll das Gedicht in seiner Bildgestalt nicht nach einem Anderen gefragt werden, für welches es stünde, sondern immer nur nach sich selbst: falsch wäre es demnach, wenn Rilkes «Rose» als mittelalterlich-mystisches Symbol anstatt als Symbol «archetypischer» Prägung verstanden würde, als Urphänomen, das in einem tieferen Sinne nur sich selbst zur Anschauung bringt. Dass aber eine Gestalt erscheinen muss, wo ein Gehalt anschaulich werden soll, anders: dass nur ein Vergängliches Wahrnehmung und Anschauung ermöglicht, dieser «Widerspruch» ist der tiefste Grund von Rilkes Dichtung; da die Klage jedoch in der Form von Elegien uns erreicht, und wir als Anschauende und Anhörende in der unseren Sinnen wahrnehmbaren Gestalt diese Klage erfahren, erweist sich der Widerspruch als «rein», indem nämlich das Unvergängliche Besitz des Vergänglichen ist und nur dieses einen Gehalt uns vermitteln kann durch jene begrenzende Gestalt, die das Ende dem Anfang voransetzt und durch die Einbildungskraft des Dichters als Ganzes vorausnimmt, was in der zeitlich-sinnlichen Wahrnehmung sich wieder abbauen muss, um die Einsicht in jene Dimensionen zu ermöglichen, aus der jede Schöpfung steigt. «Der änigmatische Grabspruch preist Rilkes Dichtung selbst, «nur mit sich allein», kühn und anspruchsvoll, und doch verhüllt sich dieses Feiern fast demütig im Anruf eines schlichten irdischen Sinnbildes.»

Wir müssen es uns versagen, mehr als einen Hinweis zu geben auf diese feinnervige Studie, in der Wege bereitet sind zu einem tieferen Verständnis nicht nur von Rilkes Werk, sondern von moderner Poesie im allgemeinen.

*

Wie fruchtbar eine Betrachtungsweise sein kann, die liebend und beinahe zärtlich sich an den Wortlaut eines Gedichtes hält, um es in jener Reinheit zu sehen, mit der es der Seele des Dichters entsprang, dafür zeugt der Beitrag Hans Urs von Balthasars *Über ein Gedicht von Eichendorff*. Es widerstrebt uns, aus der wunderbaren Geschlossenheit dieser Deutung Einzelnes zu lösen; da aber die vorliegende Sammlung nur in beschränkter Auflage erschien und manchem nicht mehr zugänglich sein wird, der Aufsatz jedoch zum Besten gehört, was als Textinterpretation uns je begegnete, so möge es dennoch gestattet sein, einiges daraus hier wiederzugeben.

Gegenstand der Betrachtung ist das 1808 entstandene Gedicht, das in einer Variation von vier Strophen das Thema

Ewig's Träumen von den Fernen!
Endlich ist das Herz erwacht
Unter Blumen Klang und Sternen
In der dunkelgrünen Nacht

entfaltet.

«Das Thema des Gedichtes ist das Thema der Existenz. Es enthält in seiner magischen Formel den Schlüssel des Daseins, aber so, dass nur der ihn anwenden kann, der das Geheimnis des Daseins schon kennt. Wer kennt es? Der, der einfach im Dasein ist, in der unverstellten, unbeschriebenen, nackten und reinen Existenz: das Kind? Oder der, der durch alle Stufen und Ansichten des Daseins hindurchgeführt worden ist, seine inneren Ausmasse kennengelernt hat, aber dadurch vielleicht von seinem anschaulichen Kern durch unendliche Reflexion abgerückt ist: der Greis? Beide, und keiner von beiden. Das Kind, das in der Unmittelbarkeit lebt, weiss alles, ohne noch etwas erlebt zu haben; der Greis aber, der alles erlebt hat, ist deshalb fern von der Unmittelbarkeit. Die Ganzheit des Daseins entgeht beiden; nur im Entgleiten wird sie fassbar; sie ist jeweils dort, wohin das Daseiende strebt, wo er aber nicht ist. Die Ferne, die das Wesenhaft Entrückte, das Ekstatische ist, bleibt der Horizont, von dem allein sich Nähe abheben kann. Im ewigen, also unaufhebbaren Träumen nach den Fernen ist es möglich, «endlich» zu erwachen. Das Erwachen des Herzens ist endlich, weil jeder Begriff des Daseins endlich ist, ein Ausschnitt aus den Unendlichkeiten seiner ewigen Ferne. Es ist aber auch darum endlich, weil jedes Erwachen zu spät kommt, ein endloser Schlaf wie eine unaufhebbare Versäumnis ihm vorausging, dunkel drängend wie eine kategorische Pflicht, die doch nicht imstande war, den sanft gelähmten Schläfer zu

wecken. So liegt in dieser Endlichkeit des Erwachens auch immer die Mahnung: es ist höchste Zeit, warum öffnest du die Blüte deines Herzens so spät im Jahre, da die Sonne schon so hoch steht? Und doch wird das Bewusstsein der Schuld, das in dieser Endlichkeit eingeschlossen ist, überstrahlt von der Herrlichkeit, nun endlich erwacht zu sein — erwacht inmitten der magischen Pracht dieser Dinge, deren jedes, Blume, Klang, Stern selbst ein unerhofftes Erwachtsein mitten im Dasein bezeugen, das den Charakter des Wunders nicht verleugnen kann; wie denn Blumen dem Wunder immer zunächst stehen, während der Klang überwältigender als alles Sichtbare ans Herz greift und die unendliche Stimme, die uns wecken möchte, vermittelt, als Botschaft von den Sternen, die wieder die Sichtbarkeit der Blume verbinden mit der Ungreifbarkeit des Klanges, und sich unmittelbarer als jede andere Gestalt vom Hintergrund der Nacht abheben. Denn in der Tat: alle Wunder dieses Daseins entfalten sich im umfassenden Raum der Nacht, der dunkelgrünen Nacht. Traum und Erwachen, sich ablösend und doch gleichzeitig, Ewigkeit des Träumens und Endlichkeit des Erwachens, alles spielt sich ab unter der Glocke des letzten Firmaments, der dunkelgrünen Nacht. Warum sie dunkelgrün ist, ist ein Geheimnis Eichendorffs, das er uns nicht völlig preisgibt; er könnte es gar nicht, denn in dieses Eigenschaftswort hat er seine ganze schwärmerische Zärtlichkeit und Huldigung an die Nacht zusammengefasst. Aber wie sollte seine Nacht denn schwarz sein, da sie von solchen Wundern wimmelt, oder purpurn, da sie das Keuscheste ist, oder braun, da sie nicht dumpf und undurchdringlich, sondern leicht und beschwingt ist, oder auch nur blau, da sie doch tiefer ist als eine vom Mondlicht durchhellte Mitternacht und als die unnahbare Leere des Äthers? Nein, dunkelgrün muss sie sein wie die rauschenden Wälder des Dichters, ein mütterlicher Schoss des Lebendigen, aus dem wir stammen, in dem wir leben, uns bewegen und sind. Das ist der magische Schlüssel, den uns der Dichter mit verheissungsvollem Lächeln in die Hand drückt. Es liegt ein grosses Vertrauen in dieser Gebärde. Er will uns nicht mit unverständlichen Worten narren; er schenkt uns einen Talismann, in dessen Macht wir alle Schlösser öffnen können, — auch wenn wir diese Macht erst verstehen, wenn sie schon aufgesprungen sind. Wir sollten, so meint er, schon im voraus bejahen, was wir noch nicht verstehen können, ja sogar bereit sein, alles Verstandene an einem Nichtverstandenen zu messen, alles Helle auf das Geheimnis zurückzuführen. Diese Haltung ist christlich: sie ist die Haltung des Glaubens.»

In immer lebendiger Bewegung werden darauf die Variationen behandelt, werden die Beziehungen aufgedeckt, die vom Wortlaut des Themas zu den Lauten und Wörtern seiner Entfaltung sich spannen, wird jedes einzelne sprachliche Phänomen in Beziehung zur unteilbaren Gestalt des Gedichtes gesetzt, dieses Ganze aber jederzeit verstanden als ein durch die magische Kraft der Sprache sich immerfort Bildendes. So bleibt diese Untersuchung weder in der widerspruchsvollen Wirklichkeit der Wörter, noch entfernt sie sich in die metaphysische Jenseitigkeit eines wortlosen Glaubens, — was Hans Urs von Balthasar von der Romantik sagt, gilt auch für ihn: «Die späte Romantik hat ihm (Hegel) gegenüber diese unverlierbare Einsicht festgehalten: dass es nicht genügt, das geschlossen Dichterische in die metaphysische Offenheit aufgehen zu lassen, sondern dass eine wahre Metaphysik sich ihrerseits aufsprengen lassen muss in die staunende Haltung der Kreatur im Gnadenraum des unerforschlichen, weil immer grösseren Gottes.»

*

Wenn wir, abschliessend, uns noch einmal fragen, welches die Einheit dieser Sammlung meditierender Prosa sei, so ist vielleicht diese annähernde Antwort die entsprechendste: Das Verlangen nach Bewegung, das in jedem der vorliegenden Aufsätze sich kund tut, ist das Zeichen einer Zeit, die, der blossen Feststellung müde, ihr ganzes Vermögen für die Gewinnung einer Lebens- und Denkweise einsetzt, von der vorderhand dieses mit Sicherheit sich sagen lässt, dass sie in ständiger Wandlung unterwegs ist nach jenem Raum der Verwandlungen, wo eine neue Ordnung lebt.

Fritz Meyer.

GLOSSEN

CZEPKO: DAS INNWENDIGE HIMMEL REICH, VIII

Ohne die Ruh keine Seeligkeit

Ruh ist das höchste Werck, das iemals Gott bedacht,
Da, als er schuff, hat er sich selbst zur Ruh gemacht,
Ein iedes Ding schreyt: Ruh. Und wo die Ruh entbricht,
Ist alle Seeligkeit, ist Gott, ist Tag und Licht:
O Mensch, hier zeig ich dir, schau in dich, diese Ruh:
Doch wiltu sie recht sehn, so schleuss beyd' Augen zu.

SCHEFFLER: DER CHERUBINISCHE WANDERSMANN, I 49

Die Ruh ists höchste Gutt

Ruh ist das höchste Gutt: und wäre Gott nicht ruh,
Ich schliesse für Ihm selbst mein' Augen beede zu.

Der *Cherubinische Wandersmann* schöpft aus dem Strome altmystischen Ideengutes, der im 17. Jahrhundert neu geschwellt nochmals zutage tritt. Aber nicht nur die Gedanken, auch die Form seines Spruches hat Scheffler von Vorbildern übernommen. Es lassen sich sogar wörtliche Anklänge an Daniel von Czepko nachweisen, der bereits den doppelten Alexandriner als mystische Spruchform erarbeitet hatte.

Wenn zahlreiche Sprüche aus dem *Cherubinischen Wandersmann* bis heute lebendiges Erbgut geblieben sind, während Czepkos Name nur noch dem Spezialisten bekannt ist, so müssen wir das, was diesem Werk Gültigkeit und Dauer verleiht, gerade in jenen Änderungen fassen können, in denen Scheffler über Czepko hinausgeht. Der vorliegende Vergleich zeigt uns den Umdichter am Werk.

Der Spruch aus Czepkos geistlichem Jugendwerk ist eine beinahe marktschreierische Anpreisung der Ruhe, in der sehr viel Unruhe zu Worte kommt. Diese Unruhe dringt mit den aktiv oder imperativ gebrauchten Verben ein (schuff, hat gemacht, schreyt, entbricht — anbricht, zeig, schau, schleuss), sie wirkt sich klanglich im Ablauf der Reime aus (a-i-u), sie zerstückt mit hastigen Einschiebseln den Rhythmus des vorletzten Verses. Die «Ruh» wird von einer Zeile zur andern gehetzt, und erst der letzte Vers führt nach einer Pointe (sehen — Augen schliessen) in sie ein.

Scheffler hat vom ganzen Gedicht nur den ersten und den letzten Halbvers übernommen. Die Stelle, an der bei Czepko die Unruhe einbricht, hat er mit sicherer Hand verschlossen: Statt «Werk» sagt er «Gut». Denn in seiner Vorstellung haftet der Ruhe nichts Aktives mehr an, sie ist kein erschaffenes Werk, nicht «bedacht» und nicht «gemacht», sondern sie ist selbst das göttliche Element, in dem sein Dasein aufgeht. Das kommt auch klanglich zum Ausdruck. Im u des neuen Wortes «Gut» kann der Dichter die Atmosphäre des Einsatzes durchhalten; die unendliche Ruhe teilt sich dem Menschen mit, der in kunstvoll verlangsamter Gebärde die Augen schliesst.

Diese mystische Gebärde («Mystik» wahrscheinlich vom griechischen myein = die Augen schliessen) ist hier in unerwartet ketzerischer Wendung wieder voll anschaulich geworden. Bei Czepko soll der Mensch die Augen schliessen, damit er sich dieser äusseren Welt entziehe, deren Unruhe der Dichter selber noch an ihn heranträgt.

Der *Cherubinische Wandersmann* ist nicht aus der Ruhe herausgetreten, und vor dem leisen Gedanken an einen Gott, der nicht mit dieser Ruhe eins wäre, schliesst er abweisend und wie ein Einschlafender die Augen. E. S.

VOLTAIRE: LETTRES

Tout est égal au bout de la journée, et tout est encore plus égal au bout de toutes les journées.

Der Satz scheint irgendwie packend, und es wäre interessant zu ergründen, woher seine Wirkung rührt.

Auffallend ist vorerst seine streng mathematische Struktur. Er besteht aus zwei wörtlich gleichen Teilen. Der zweite Teil unterscheidet sich vom ersten nur dadurch, dass zwei Ausdrücke des Masses hinzutreten: *encore plus — toutes.* Inhaltlich bedeuten diese beiden Ausdrücke eine rein quantitative Steigerung der ersten Satzhälfte (von «gleich» zu «noch mehr gleich» und vom «Tag» zu «allen Tagen») so gut wie sie auch formal bewirken, dass die zweite Satzhälfte eben um drei Wörter länger ist als die erste. Dazu erfährt die zweite Hälfte auch in sich noch eine Steigerung: zwischen *égal* und *encore plus égal* besteht nur ein gradueller Unterschied, zwischen *la journée* und *toutes les journées* dagegen ein absoluter; der zweite Anstieg *(journée)* ist mithin stärker als der erste *(égal).* Also ein Fortschreiten vom Kleinen zum Grossen, wie es geradliniger nicht gewünscht werden kann. Ausserdem ist

auf jeden gefühlsbetonten Ausdruck verzichtet worden: alle gewählten Wörter gehören der alltäglichen bis familiären, jedenfalls der völlig unpathetischen Sprachsphäre an.

Auffallend ist aber auch die dumpfe Hoffnungslosigkeit des Satzes. Sie drückt sich formal darin aus, dass aussergewöhnlich viele Wörter ein *u*, den dunkelsten Vokal, im Stamm oder in ihrer einzigen Silbe aufweisen (beide Satzsubjekte — Wörter, die wichtige Plätze im Satz einnehmen: das allererste, sowie die drei betonten unter den fünf letzten — überhaupt sieben von insgesamt elf betonten Wörtern). In die zweite Satzhälfte bringt das hellere *ü* des neu auftretenden *plus* eine Aufhellung; dieser Ausschlag nach oben hat aber auch zur Folge, dass der Absturz in das unerwartete zusätzliche *u* von *toutes* noch jäher wirkt.

Die gleiche dumpfe Hoffnungslosigkeit bricht sich Bahn — allerdings auf sozusagen heimliche Weise — innerhalb der beiden Steigerungen, bei denen es sich nur dem Scheine nach um reine mengenmässige Vermehrung handelt. Bei *égal* muss bedacht werden, dass es logischerweise gar keinen Komparativ bilden kann (so wenig wie deutsch «gleich»); die Vorsetzung von *encore plus* drängt das Wort aus seiner angestammten logischen Sphäre endgültig hinüber in die rein affektische der allgemeinen Leere oder Wesenlosigkeit . . . Ebenso hat *journée* nur das erste Mal den Sinn «Tag»; auch es erscheint bei der Wiederholung in einer Verbindung, die unlogisch ist und seine gewöhnliche Bedeutung sprengt. *Toutes les journées* darf als unlogisch bezeichnet werden, weil man das Wort «alle» nur dann zu gebrauchen pflegt, wenn von einer bekannten Menge die Rede ist; in unserem Fall handelt es sich aber nicht um eine gegebene und übersehbare Gesamtheit von Tagen — sondern vielleicht um Voltaires Lebenszeit, vielleicht auch um das Leben aller Menschen, ja die Zeit überhaupt. Sowohl *égal* wie *journée* werden in der zweiten Satzhälfte unmerklich zu völlig unklaren, schwimmenden Begriffen . . .

So finden wir durch Untersuchung bestätigt, was rein empfindungsmässig auf der Hand liegt: dass nämlich Voltaire nur dem Scheine nach ein Verstandesmensch ist. Er schafft eine Form von mathematischer Klarheit, ja Empfindungslosigkeit — aber nur, um da hinein das formloseste aller Gefühle zu giessen: die allgemeine Verzweiflung. Der ausgewählte Satz ist ein besonders offensichtliches Beispiel für diesen Umstand, der sich jedoch in Voltaires ganzem Werk entscheidend auswirkt.

Die Trockenheit des Stils lässt Voltaires Verzweiflung an der Welt als unparteiische Beschreibung dieser Welt erscheinen: eine rein subjektive und affektische Aussage erhält das Gewand —

somit aber auch das Gewicht und die allgemeinverbindliche Gültigkeit — einer objektiven Feststellung. Die erste Hälfte des ausgewählten Satzes drückt etwas aus, was keinen weiteren Widerspruch verdient: «am Ende des Tages» (wohl nur desjenigen, an welchem der Satz geschrieben wurde?) «ist alles gleich» (wohl nur in Voltaires eigenem Leben?); und da die zweite Satzhälfte als Wiederholung und blosse Vermehrung der ersten auftritt, wird auch sie unangefochten hingenommen; jedoch hat sich der also irregeführte Leser plötzlich damit abzufinden, dass «überhaupt» alles gleich ist (wohl auch in seinem, des Lesers, Leben). Diese immerhin unerhörte Tatsache wird ihm auf so selbstverständliche Weise, in einem scheinbar so streng und unausweichlich gestuften Satz geboten, dass er sie schon angenommen hat, bevor er an Abwehr denkt.

Voltaire wirkt immer «nebenbei». Unser Satz könnte folgende Form annehmen, ohne dass dadurch sein Inhalt verändert würde: *Tout est égal au bout de la journée, et tout est encore plus égal au bout de la vie.* Jetzt handelt es sich um eine direkte Aussage; den letzten, also wichtigsten Platz im Satze nimmt jetzt ein neues, vorher nicht gebrauchtes Wort ein: *vie;* sein Erscheinen kündigt dem Leser den Riesenschritt vom ergebnislosen «Tag» zum ergebnislosen «Leben» laut und eindrücklich an. Voltaire dagegen zieht es vor, diese für den ganzen Satz entscheidende Bewegung hinter einem Deckmantel auszuführen: hinter einem Wortspiel nämlich, einem *calembour.* Er gebraucht zwei Wörter, welche der Leser als alte Bekannte hinnimmt (sowohl *tout* wie *journée* sind schon vorgekommen), und welche dank unmerklichen Veränderungen — genau gesagt: dank der blossen Versetzung in die Mehrzahl — eigentlich erst einen Augenblick, nachdem wir den ganzen Satz gelesen haben, indirekt, nachträglich, den besagten Riesenschritt erkennen lassen . . . Er drückt seine Verzweiflung nicht in einer verzweifelten, einer schreienden oder pathetischen Form aus, sondern in einer mathematisch fein verstrebten und zugespitzten, nichts-ahnen-lassenden. Und es dürfte nicht schwer sein, zu erkennen, wieviel unbewussten Anstand und Kunstverstand ein solches Vorgehen verlangt.

K. S.